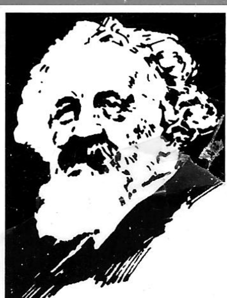
Gaston Bachelard

A Poética do Espaço



A imagem poética não é
o eco de um passado

Martins Fontes

Gaston Bachelard

A Poética do Espaço

Tradução
NIO DE PÁDUA DANESI



artins Fontes
São Paulo 2000

1ª edição
janeiro de 1989
5ª tiragem
fevereiro de 2000

Tradução
ANTONIO DE PÁDUA DANESI

Revisão da tradução
Rosemary Costhek Abílio
Preparação do original
Ingrid Basílio
Revisão gráfica
Coordenação de Maurício Balthazar Leal
Produção gráfica
Geraldo Alves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bachelard, Gaston, 1884-1962.
A poética do espaço / Gaston Bachelard ; [tradução Antonio de Pádua Danesi ; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio.] – São Paulo : Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos)

ISBN 85-336-0234-0

1. Espaço – Percepção 2. Filosofia francesa – Século 20 3. Poética I. Título. II. Série.

93.2920 CDD-809.19384

Índices para catálogo sistemático:
1. Espaço : Poética : História e crítica : Literatura 809.19384
2. Poética do espaço : História e crítica : Literatura 809.19384

Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340
01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 239-3677 Fax (11) 3105-6867
e-mail: info@martinsfontes.com
http://www.martinsfontes.com

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

I

Um filósofo que formou todo o seu pensamento atendo-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais exatamente possível a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer o seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética. Aqui o passado cultural não conta; o longo trabalho de relacionar e construir pensamentos, trabalho de semanas e meses, é ineficaz. É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas. Além disso, nada há de geral e de coordenado que possa servir de base para uma filosofia da poesia. A noção de princípio, a noção de "base" seria desastrosa neste caso. Bloquearia a atualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema. A reflexão filosófica que se exerce sobre um pensamento científico longamente trabalhado deve fazer com que a nova idéia se integre em um corpo de idéias já aceitas, ainda que a nova idéia obrigue esse corpo de idéias a um remanejamento profundo, como sucede em todas as revoluções da ciência contemporânea. A filosofia da poesia, ao contrário, deve reconhecer que o ato poético não tem passado, pelo menos um passado próximo ao longo do qual pudéssemos acompanhar sua preparação e seu advento.

Quando, a seguir, tivermos de mencionar a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do

inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar.

Portanto, é quase sempre no inverso da causalidade, na *repercussão*, tão agudamente estudada por Minkowski [1], que acreditamos encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. Nessa repercussão, a imagem poética terá uma sonoridade de ser. O poeta fala no limiar do ser. Assim sendo, para determinarmos o ser de uma imagem teremos de sentir sua repercussão, no estilo da fenomenologia de Minkowski.

Dizer que a imagem poética foge à causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, nem tampouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação. O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica. Voltaremos a essa comunhão por atos breves, isolados e ativos. As imagens seduzem — tardiamente —, mas não são fenômenos de uma sedução. Podemos decerto, em pesquisas psicológicas, dar atenção aos métodos psicanalíticos para determinar a personalidade de um poeta; podemos encontrar assim uma medida das pressões — sobretudo da opressão — que um poeta teve de sofrer no curso de sua vida; mas o ato poético, a imagem repentina, a chama do ser na imaginação, fogem a tais indagações. Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.

---

1. Cf. Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie*, cap. IX.

II

Talvez nos perguntem por que, modificando o nosso ponto de vista anterior, buscamos agora uma determinação *fenomenológica* das imagens. Em nossos trabalhos anteriores sobre a imaginação, tínhamos considerado preferível situar-nos, tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios das cosmogonias intuitivas. Fiel aos nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método, que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-me insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação. Por si só, a atitude "prudente" não será uma recusa em obedecer à dinâmica imediata da imagem? Tínhamos, aliás, verificado como é difícil libertar-nos dessa "prudência". Dizer que abandonamos hábitos intelectuais é uma declaração fácil, mas como cumpri-la? Há aí, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que, por mais parcial que seja o seu objeto — uma simples imagem —, não deixa de ter uma grande repercussão psíquica. Mas esse pequeno drama da cultura, esse drama que se situa no nível simples de uma imagem nova, encerra todo o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo? Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir — sem nenhuma preparação — em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade?

Percebemos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia — isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual — pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*. Sem dúvida, isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes

das variações das imagens é tarefa árdua, conquanto monótona. Para um leitor de poemas, o apelo a uma doutrina que traz o nome, tantas vezes mal-compreendido, de fenomenologia, corre o risco de não ser ouvido. No entanto, fora de qualquer doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões. Nesse âmbito da criação da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica. Por isso essa fenomenologia tem probabilidades de ser estritamente elementar. Nessa união, pela imagem, de uma subjetividade pura mas efêmera com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo de inumeráveis experiências; beneficia-se de observações que podem ser precisas porque são simples, porque "não têm inconvenientes", como é o caso dos pensamentos científicos, que são sempre pensamentos interligados. Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem *antes* do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a *consciência sonhadora*.

A filosofia contemporânea de língua francesa — e *a fortiori* a psicologia — quase não utiliza a dualidade das palavras alma e espírito. Por isso, ambas são um tanto surdas com relação a temas, tão numerosos na filosofia alemã, em que a distinção entre o espírito e a alma (*der Geist* e *die Seele*) é tão nítida. Mas já que uma filosofia da poesia deve receber todas as forças do vocabulário, ela nada deve simplificar, nada enrijecer. Para tal filosofia, espírito e alma não são sinônimos. Tomando-os como sinônimos, incapacitamo-nos para traduzir textos preciosos, deformamos documentos fornecidos pela arqueologia das imagens. A pa-

lavra alma é uma palavra imortal. Em certos poemas ela é indelével. Uma palavra do alento [2]. Por si só, a importância vocal de uma palavra deve prender a atenção de um fenomenólogo da poesia. A palavra alma pode ser dita poeticamente com tal convicção que envolve todo um poema. Portanto, o registro poético que corresponde à alma deve ficar aberto às nossas indagações fenomenológicas.

Até no campo da pintura, onde a realização parece envolver decisões que decorrem do espírito, que reconhecem obrigações do mundo da percepção, a fenomenologia da alma pode revelar o primeiro compromisso de uma obra. René Huyghe, no belo prefácio que escreveu para a exposição das obras de Georges Rouault em Albi, observa: "Se fosse preciso procurar por onde Rouault faz explodir as definições..., talvez tivéssemos de evocar uma palavra um pouco em desuso e que se chama alma." E René Huyghe mostra que para compreender, para sentir e amar a obra de Rouault, "devemos lançar-nos no centro, no âmago, no ponto central em que tudo se origina e adquire sentido: e eis que reencontramos a palavra esquecida ou rejeitada, a alma". E a alma — como prova a pintura de Rouault — possui uma luz interior, aquela que uma "visão interior" conhece e expressa no mundo das cores deslumbrantes, no mundo de luz do sol. Assim, uma verdadeira inversão das perspectivas psicológicas é exigida de quem desejar compreender, amando, a pintura de Rouault. Será necessário participar de uma luz interior que não é o reflexo de uma luz do mundo exterior; sem dúvida as expressões visão interior e luz interior são muitas vezes reivindicadas com excessiva facilidade. Mas quem fala aqui é um pintor, um produtor de luzes. Ele sabe de que foco parte a iluminação. Vive o sentido íntimo da paixão do vermelho. No princípio de tal pintura há uma alma que luta. O fauvismo está no interior. Portanto, tal pintura é um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada.

As páginas de René Huyghe apóiam-nos nessa idéia de que há um sentido em falarmos de uma fenomenologia da alma. Em

2. Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, p. 46. "Em quase todos os povos, os diferentes nomes da alma são modificações do alento e onomatopéias da respiração."

diversas circunstâncias, deve-se reconhecer que a poesia é um compromisso da alma. A consciência associada à alma é mais repousada, menos intencionalizada que a consciência associada aos fenômenos do espírito. Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois pólos: a alma e o espírito. Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuanças, para que possamos seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução. Em especial, é como fenomenologia da alma que estudaremos, numa outra obra, o devaneio poético. Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências. O espírito pode relaxar-se; mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença.

E é assim que um poeta coloca com toda a clareza o problema fenomenológico da alma. Pierre-Jean Jouve escreve: "A poesia é uma alma inaugurando uma forma." [3] A alma inaugura. Ela é aqui potência inicial. É dignidade humana. Mesmo que a "forma" fosse conhecida, percebida, talhada em "lugares-comuns", antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela. Portanto, a frase de Pierre-Jean Jouve pode ser tomada como uma nítida máxima de uma fenomenologia da alma.

III

Já que pretende ir tão longe, descer tão fundo, uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia deve ultrapassar, por imposição

---

3. Pierre-Jean Jouve, *En miroir*, ed. Mercure de France, p. 11.

de métodos, as ressonâncias sentimentais com que, menos ou mais ricamente — quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema —, recebemos a obra de arte. É nesse ponto que deve ser sensibilizada a alotropia fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro. Essa invasão do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que não engana. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. É como se, com sua exuberância, o poema reanimasse profundezas em nosso ser. Para percebermos a ação psicológica de um poema, teremos pois de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leva às exuberâncias do espírito, outro que conduz às profundezas da alma.

Naturalmente — será preciso dizê-lo? — a repercussão, apesar de seu nome derivado, tem um caráter fenomenológico simples nos âmbitos da imaginação poética em que queremos estudá-la. Trata-se, com efeito, de determinar, pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade lingüística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante.

Por essa repercussão, indo *imediatamente* além de toda psicologia ou psicanálise, sentimos um poder poético erguer-se ingenuamente em nós. É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo

que ela expressa — noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser.

Esta última observação define o nível da ontologia com a qual trabalhamos. Como tese geral, pensamos que tudo o que é especificamente humano no homem é *logos*. Não chegamos a meditar numa região que estaria antes da linguagem. Ainda que essa tese pareça refutar uma profundidade ontológica, devemos admiti-la, pelo menos, como hipótese de trabalho bem apropriado ao tipo de pesquisas que estamos realizando sobre a imaginação poética.

Assim, a imagem poética, acontecimento do *logos*, é para nós pessoalmente inovadora. Já não a tomamos como um "objeto". Sentimos que a atitude "objetiva" do crítico abafa a "repercussão", rejeita, por princípio, essa profundidade onde deve ter seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo. Quanto ao psicólogo, está ensurdecido pelas ressonâncias e deseja incessantemente *descrever* os seus sentimentos. Já o psicanalista perde a repercussão, ocupado que está em desembaraçar o emaranhado de suas interpretações. Por uma fatalidade de método, o psicanalista intelectualiza a imagem. Ele a compreende mais profundamente que o psicólogo. Mas, precisamente, "compreende-a". Para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz para uma outra linguagem que não o *logos* poético. Nunca, então, se poderia dizer com mais justiça: "*traduttore, traditore*".

Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar o nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, uma imagem poética foge às pesquisas de causalidade. As doutrinas timidamente causais, como a psicologia, ou fortemente causais, como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético. Nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico.

Portanto, chegamos sempre à mesma conclusão: a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma

origem. Isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo da imaginação, de uma fenomelogia da imaginação poética.

IV

Limitando dessa maneira nossa pesquisa à imagem poética em sua origem a partir da imaginação pura, deixamos de lado o problema da *composição* do poema como agrupamento de imagens múltiplas. Nessa composição do poema intervêm elementos psicologicamente complexos que associam a cultura menos ou mais distante e o ideal literário de um tempo, componentes que uma fenomenologia completa deveria sem dúvida examinar. Mas um programa tão vasto poderia prejudicar a pureza das observações fenomenológicas, decididamente elementares, que queremos apresentar. O verdadeiro fenomenólogo deve ser sistematicamente modesto. Daí parecer-nos que a simples referência a forças fenomenológicas de leitura, que fazem do leitor um poeta ao nível da imagem lida, já está tocada por um matiz de orgulho. Seria falta de modéstia de nossa parte assumir pessoalmente uma potência de leitura que encontrasse e revivesse a potência de criação organizada e completa referente ao poema como um todo. Podemos esperar menos ainda atingir uma fenomenologia sintética que dominasse, como alguns psicanalistas acreditam conseguir, toda uma obra. Portanto, é ao nível das imagens isoladas que podemos "repercutir" fenomenologicamente.

Mas precisamente essa *pontinha de orgulho*, esse orgulho menor, esse orgulho de simples leitura, esse orgulho que se alimenta na solidão da leitura, traz uma marca fenomenológica inegável se conservarmos a sua simplicidade. O fenomenólogo, neste caso, nada tem em comum com o crítico literário, que, como observamos freqüentemente, julga uma obra que não poderia fazer e mesmo, como testemunham as condenações fáceis, uma obra que não desejaria fazer. O crítico literário é um leitor necessariamente severo. Tomando pelo avesso um complexo que o uso excessivo depreciou a ponto de entrar no vocabulário dos homens de Estado, poderíamos dizer que o crítico literário, o professor de retórica, que sempre sabem, que sempre julgam, desenvolvem de bom

grado um complexo de superioridade. Quanto a nós, acostumados à leitura feliz, só lemos, só relemos aquilo que nos agrada, com um pequeno orgulho de leitura mesclado de muito entusiasmo. Enquanto o orgulho evolui habitualmente para um sentimento maciço que pesa sobre todo o psiquismo, a pontinha de orgulho nascida da adesão a uma imagem feliz permanece discreta, secreta. Está em nós, simples leitores, para nós, e só para nós. É um orgulho crivado. Ninguém sabe que na leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor. Quando a página lida é demasiadamente bela, a modéstia recalca esse desejo. Mas ele renasce. Seja como for, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe *dizem respeito*. Jean-Pierre Richard, em seu belo livro *Poésie et profondeur*, escreve, entre outros, dois estudos, um sobre Baudelaire, outro sobre Verlaine. Baudelaire é realçado precisamente porque, diz ele, sua obra "nos diz respeito". De um estudo para outro há uma grande diferença de tom. Ao contrário de Baudelaire, Verlaine não recebe a adesão fenomenológica total. E é sempre assim; em certas leituras que vão ao fundo da simpatia, na própria expressão somos "parte beneficiada". Em seu *Titan*, Jean-Paul Richter escreve sobre seu herói: "Lia os elogios dos grandes homens com tanto prazer como se tivesse sido ele o objeto desses panegíricos."[4] De qualquer maneira, a simpatia de leitura é inseparável da admiração. Pode-se admirar menos ou mais, mas sempre um impulso sincero, um pequeno impulso de admiração é necessário para se obter o benefício fenomenológico de uma imagem poética. A menor reflexão crítica detém esse impulso, colocando o espírito em posição secundária, o que destrói a primitividade da imaginação. Nessa admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor. Pelo menos, o leitor participa dessa alegria de criação que Bergson considera como o signo da criação[5]. Aqui, a criação se produz no fio tênue da frase, na vida efêmera de

4. Jean-Paul Richter, *Le Titan*, trad. francesa de Philarète-Chasles, 1878, t. I, p. 22.

5. Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 23.

uma expressão. Mas essa expressão poética, mesmo não tendo uma necessidade vital, é ainda assim uma tonificação da vida. O bem-dizer é um elemento do bem-viver. A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas temos, portanto, a experiência salutar da emergência. Trata-se, sem dúvida, de emergência de pequeno alcance. Mas essas emergências renovam-se; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra nela por sua vivacidade. Esses impulsos lingüísticos que saem da linha comum da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital. Um microbergsonismo que abandonasse as teses da linguagem-instrumento para adaptar a tese da linguagem-realidade encontraria na poesia muitos documentos sobre a vida atual da linguagem.

Assim, ao lado das considerações sobre a vida das palavras tal como ela aparece na evolução de uma língua através dos séculos, a imagem poética nos apresenta, no estilo da matemática, uma espécie de diferencial dessa evolução. Um grande verso pode ter grande influência na alma de uma língua. Ele desperta imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de liberdade? Que encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as Artes Poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade.

V

Assim, mesmo no nível de uma imagem poética isolada, no único devir de expressão que é o verso, a repercussão fenomenológica pode manifestar-se; e, em sua extrema simplicidade, dá-nos o domínio da nossa língua. Estamos aqui diante de um fenômeno minúsculo da consciência cintilante. A imagem poética é o acontecimento psíquico de menor responsabilidade. Buscar-lhe uma justificação na ordem da realidade sensível, assim como determinar seu lugar e seu papel na composição do poema, são duas tarefas que só em segundo plano devemos ter em vista.

Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar. É assim que J.-B. Pontalis apresenta Michel Leiris como um "prospector solitário nas galerias de palavras" [6]. Pontalis designa muito bem esse espaço fibrado percorrido pelo simples impulso das palavras vividas. O atomismo da linguagem conceptual reivindica razões de fixação, forças de centralização. Mas sempre o verso tem um movimento, a imagem se escoa na linha do verso, arrasta a imaginação como se esta criasse uma fibra nervosa. Pontalis acrescenta esta fórmula (p. 932) que merece ser guardada como um indicador seguro para uma fenomenologia da expressão: "O sujeito falante é todo o sujeito." E já não nos parece um paradoxo dizer que o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem. Torna-se claro, então, que a imagem poética proporciona uma das experiências mais simples de linguagem vivida. E se a considerarmos, como propomos, enquanto origem da consciência, ela provém com toda a certeza de uma fenomenologia.

Do mesmo modo, se fosse preciso dar um "curso" de fenomenologia, seria sem dúvida com o fenômeno poético que encontraríamos as lições mais claras, as lições elementares. Num livro recente, J. H. Van den Berg escreve: "Os poetas e os pintores são fenomenólogos natos." [7] E, observando que as coisas nos "falam" e que por isso temos, se dermos pleno valor a essa linguagem, um contato com as coisas, Van den Berg acrescenta: "*Vivemos* continuamente uma solução dos problemas que não têm esperança de solução para a reflexão." Por essa página do sábio fenomenólogo holandês, o filósofo pode ser encorajado nos seus estudos centrados no ser falante.

6. J.-B. Pontalis, "Michel Leiris ou la psychanalyse interminable", apud *Les temps modernes*, dezembro de 1955, p. 931.

7. J. H. Van den Berg, *The phenomenological approach in psychology. An introduction to recent phenomenological psycho-pathology*, Charles-C. Thomas (org.), Springfield, Illinois, USA, 1955, p. 61.

VI

Talvez a situação fenomenológica venha a ser definida com relação às indagações psicanalíticas se pudermos destacar, a propósito das imagens poéticas, uma esfera de *sublimação pura*, de uma sublimação que nada sublima, que é aliviada da carga das paixões, liberada do ímpeto dos desejos. Dando assim à imagem poética avançada um absoluto de sublimação, jogamos uma grande cartada numa simples nuança. Parece-nos, porém, que a poesia dá provas abundantes dessa sublimação absoluta. Nós as encontraremos com freqüência no decorrer desta obra. Quando tais provas lhes são apresentadas, o psicólogo e o psicanalista já não vêem na imagem poética mais que um simples jogo, jogo efêmero, jogo de vaidade total. Precisamente, as imagens são então, para eles, destituídas de significação — destituídas de significação passional, de significação psicológica, de significação psicanalítica. Não lhes vem à mente que tais imagens têm exatamente uma *significação poética*. Mas a poesia está aí, com seus milhares de imagens imprevisíveis, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala nos seus próprios domínios.

Para um fenomenólogo, procurar os antecedentes de uma imagem, quando se está na própria existência da imagem, é sinal inveterado de *psicologismo*. Tomemos, ao contrário, a imagem poética no seu ser. A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar com proveito correlações entre o passado e o presente. Mais adiante, daremos tantos exemplos dessas rupturas de significação, de sensação, de sentimentalidade, que o leitor terá de concordar conosco que a imagem poética está sob o signo de um novo ser.

Esse novo ser é o homem feliz.

Feliz na palavra, portanto infeliz na realidade, objetará prontamente o psicanalista. Para ele, a sublimação não passa de uma compensação vertical, de uma fuga para o alto, exatamente como a compensação é uma fuga lateral. E o psicanalista não tarda a abandonar o estudo ontológico da imagem; ele escava a história de um homem; vê, mostra os sofrimentos secretos do poeta. Explica a flor pelo adubo.

O fenomenólogo não vai tão longe. Para ele, a imagem está aí, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala. Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavras oferecida pelo poeta — felicidade de palavra que domina o próprio drama. A sublimação, na poesia, sobrepõe-se à psicologia da alma terrenamente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar.

A sublimação pura, tal como a consideramos, coloca um drama de método, pois, naturalmente, o fenomenólogo não poderia desconhecer a realidade psicológica profunda dos processos de sublimação tão longamente estudados pela psicanálise. Mas trata-se de passar, fenomenologicamente, para imagens não-vividas, para imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o não-vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem. Encontraremos experiências desse tipo em raros poemas. Como em certos poemas de Pierre-Jean Jouve. Não há obra mais repleta de meditações psicanalíticas que os livros de Pierre-Jean Jouve. Mas, por momentos, sua poesia conhece tais ardores que já não se pode viver no foco inicial. Diz ele: "A poesia ultrapassa constantemente as suas origens e, padecendo mais além no êxtase ou na tristeza, permanece mais livre."[8] E, na página 112: "Quanto mais eu avançava no tempo, mais o mergulho era dominado, afastado da causa ocasional, conduzido à pura forma de linguagem." Será que Pierre-Jean Jouve aceitaria as "causas" detectadas pela psicanálise como causas "ocasionais"? Não sei. Mas, na região da "pura forma de linguagem", as causas do psicanalista não permitem predizer a imagem poética em sua novidade. São, quando muito, "ocasiões" de liberação. E é nisso que a poesia — na era poética em que vivemos — se mostra especificamente "surpreendente"; por conseguinte, suas imagens são imprevisíveis. Os críticos literários não têm uma consciência bastante nítida dessa imprevisibilidade que, justamente, transtorna os planos da explicação psicológica habitual. Mas o poeta afirma clara-

8. Pierre-Jean Jouve, op. cit., p. 109. Andrée Chédid escreve também: "O poema permanece livre. Jamais encerraremos o seu destino no nosso." O poeta bem sabe que "seu fôlego o levará mais longe que seu desejo" (*Terre et poésie*, ed. G. L. M., §§ 14 e 25).

mente: "A poesia, sobretudo em seu surpreendente processo atual, (não pode) corresponder senão a pensamentos atentos, apaixonados por algo desconhecido e essencialmente abertos ao devir." Logo adiante, na página 170: "Conseqüentemente, surge uma nova definição do poeta. É aquele que conhece, isto é, que transcende, e que dá nome ao que conhece." E finalmente (p. 10): "Não há poesia se não houver criação absoluta."

Tal poesia é rara [9]. Em sua quase totalidade, a poesia está mais misturada às paixões, mais *psicologizada*. Mas aqui a raridade, a exceção, não vem confirmar a regra, senão contradizê-la e instaurar um novo regime. Sem a região da sublimação absoluta, por mais restrita e elevada que seja, ainda que pareça fora do alcance dos psicólogos ou dos psicanalistas — que não têm, em definitivo, a obrigação de analisar a poesia pura —, não se pode revelar a polaridade exata da poesia.

Poderemos hesitar na determinação exata do plano de ruptura, poderemos deter-nos por muito tempo no âmbito das paixões confusionistas que *perturbam* a poesia. Ademais, a altura a partir da qual atingimos a sublimação pura indiscutivelmente não está no mesmo nível para todas as almas. Pelo menos, a necessidade de separar a sublimação estudada pelo psicanalista e a sublimação estudada pelo fenomenólogo da poesia é uma necessidade de método. O psicanalista pode muito bem estudar a natureza humana dos poetas, mas não está preparado, pelo fato de habitar na região passional, para estudar as imagens poéticas em sua realidade superior. C.-G. Jung disse aliás com toda a clareza: seguindo os hábitos de julgamento da psicanálise, "o interesse desvia-se da obra de arte para se perder no caos inextricável dos antecedentes psicológicos, e o poeta torna-se um caso clínico, um exemplar que porta um número determinado da *psychopathia sexualis*. Assim, a psicanálise da obra de arte afastou-se do seu objeto, transportou o debate para um âmbito geralmente humano, que não é de forma alguma específico do artista e principalmente não tem importância para a sua arte" [10].

9. Pierre-Jean Jouve, op. cit., p. 9: "A poesia é rara."

10. C.-G. Jung, "La psychologie analytique dans ses rapports avec l'oeuvre poétique", apud *Essais de psychologie analytique*, trad. francesa de Le Lay, ed. Stock, p. 120.

Com o único objetivo de resumir o presente debate, seja-nos permitido um movimento polêmico, se bem que a polêmica não faça parte de nossos hábitos.

Dizia o romano ao sapateiro que erguia seu olhar alto demais:

Ne sutor ultra crepidam.

Nas ocasiões em que se trata de sublimação pura, quando é necessário determinar o ser próprio da poesia, não deveria o fenomenólogo dizer ao psicanalista:

Ne psuchor ultra uterum?

VII

Em suma, quando se torna autônoma, uma arte assume um novo ponto de partida. É interessante então considerar esse início na mente de uma fenomenologia. Por princípio, a fenomenologia liquida um passado e encara a novidade. Mesmo numa arte como a pintura, que oferece o testemunho de um ofício, os grandes sucessos estão fora do ofício. Jean Lescure, estudando a obra do pintor Lapicque, escreve justamente: "Conquanto sua obra testemunhe uma grande cultura e um conhecimento de todas as expressões dinâmicas do espaço, ele não as aplica, nem as transforma em receitas... Portanto, é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade."[11] Texto capital para nós, pois se transforma imediatamente numa fenomenologia do poético. Em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade.

11. Jean Lescure, *Lapicque*, ed. Galanis, p. 78.

Percebemos então que a obra adquire tamanho relevo acima da vida que a vida não mais a explica. Jean Lescure diz do pintor (op. cit., p. 132): "Lapicque exige que o ato criador lhe ofereça tanta surpresa quanto a vida." A arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono. Lapicque escreve (citado por Lescure, p. 132): "Se, por exemplo, pinto a passagem do rio em Auteuil, espero que minha pintura me traga tanto imprevisto, embora de outro gênero, quanto o que me trouxe o curso d'água verdadeiro que vi. Nem por um instante se trata de refazer exatamente um espetáculo que já pertence ao passado. Mas necessito revivê-lo inteiramente, de uma maneira nova e pictórica desta vez, e, assim fazendo, dar a mim mesmo a possibilidade de um novo choque." E Lescure conclui: "O artista não cria como vive, mas vive como cria."

Assim, o pintor contemporâneo já não considera a imagem como um simples substituto de uma realidade sensível. Das rosas pintadas por Elstir já dizia Proust que eram uma "variedade nova com a qual esse pintor, como um engenhoso horticultor, enriquecera a família das Rosas" [12].

VIII

A psicologia clássica praticamente não estuda a imagem poética, freqüentemente confundida com a simples metáfora. Aliás, em geral a palavra *imagem* é um ponto de equívocos nas obras dos psicólogos: vêem-se imagens, reproduzem-se imagens, guardam-se imagens na memória. A imagem é tudo, salvo um produto direto da imaginação. Na obra de Bergson *Matière et mémoire*, em que a noção de imagem tem uma grande extensão, uma única referência (p. 198) é feita à imaginação *produtora*. Essa produção fica sendo então uma atividade de liberdade menor, sem relação com os grandes atos livres trazidos à luz pela filosofia bergsoniana. Nessa breve passagem, o filósofo refere-se "aos jogos da fantasia". As diversas imagens são então "liberdades que o espí-

12. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. V: *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 210.

rito toma com a natureza". Mas essas liberdades no plural não engajam o ser; não aumentam a linguagem; não tiram a linguagem de seu papel utilitário. São realmente "jogos". A imaginação mal matiza as lembranças. Nesse âmbito da memória poetizada, Bergson está muito aquém de Proust. As liberdades que o espírito toma com a natureza não designam verdadeiramente a natureza do espírito.

Propomos, ao contrário, considerar a imaginação como uma potência maior da natureza humana. Por certo, nada esclarecemos ao dizer que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas essa tautologia tem pelo menos a vantagem de sustar as assimilações entre imagem e lembrança.

Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. À *função do real*, orientada pelo passado tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma *função do irreal* igualmente positiva, como procuramos estabelecer em obras anteriores. Uma enfermidade por parte da função do irreal entrava o psiquismo produtor. Como prever sem imaginar?

Mas, abordando mais simplesmente os problemas da imaginação poética, é impossível receber o benefício psíquico da poesia sem a participação conjunta destas duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal. Uma verdadeira terapêutica de ritmanálise nos é oferecida pelo poema que tece o real e o irreal, que dinamiza a linguagem pela dupla atividade da significação e da poesia. E, na poesia, o engajamento do ser imaginante é tal que ele deixa de ser simplesmente o sujeito do verbo adaptar-se. As condições reais já não são determinantes. Com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatar ou inquietar — sempre despertar — o ser adormecido nos seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da linguagem, deixa de funcionar quando penetramos nos domínios da sublimação pura. Vista do alto da sublimação pura, a imaginação reprodutora já não é grande coisa. Jean-Paul Richter escreveu: "A imaginação reprodutora é a prosa da imaginação produtora."[13]

---

13. Jean-Paul Richter, *Poétique ou introduction à l'esthétique*, trad. francesa 1862, t. I, p. 145.

IX

Resumimos numa introdução filosófica, sem dúvida demasiado longa, teses gerais que gostaríamos de pôr à prova nesta obra, assim como em outras que ainda alimentamos a esperança de escrever. No presente livro, nosso campo de exame tem a vantagem de ser bem delimitado. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. Por razões não raro muito diversas e com as diferenças que as nuanças poéticas comportam, são *espaços louvados*. Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino da imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado. Por outro lado, os espaços de hostilidade mal são mencionados nas páginas que seguem. Esses espaços do ódio e do combate só podem ser estudados com referência a matérias ardentes, a imagens apocalípticas. Neste livro estamos nos colocando diante das imagens que *atraem*. E quanto às imagens, logo fica evidente que atrair e repelir não resultam em experiências contrárias. Os termos são contrários. Ao estudarmos a eletricidade ou o magnetismo, podemos falar simetricamente de repulsão e atração. Basta uma mudança de sinais algébricos. Mas as imagens não aceitam idéias tranqüilas, nem sobretudo idéias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens. É essa riqueza do ser imaginado que gostaríamos de explorar.

Aqui está um rápido esboço dos capítulos desta obra.

De início, como deve ser feito numa pesquisa sobre as imagens da intimidade, abordamos o problema da poética da casa. As perguntas são muitas: como é que aposentos secretos, aposentos desaparecidos, transformam-se em moradas para um passado inolvidável? Onde e como o repouso encontra situações privile-

giadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem por vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm a menor base objetiva? Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos pelo nome de topoanálise. Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo. Para dar uma idéia da complexidade da tarefa do psicólogo que estuda a alma humana nas suas profundezas, C.-G. Jung pede ao seu leitor para considerar esta comparação: "Temos de descobrir um edifício e explicá-lo: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas; e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos de fauna glacial. Tal seria, aproximadamente, a estrutura da nossa alma." [14] Naturalmente, Jung sabe da insuficiência dessa comparação (cf. p. 87). Mas, pelo próprio fato de ela se desenvolver tão facilmente, há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana. Auxiliados por esse "instrumento", não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os reconfortos da caverna? E a torre da nossa alma foi arrasada para sempre? Somos nós por todo o sempre, segundo o hemistíquio famoso, seres "da torre abolida"? Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das "casas", dos "aposendos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. Esse jogo é tão múltiplo que nos foram necessários dois longos capítulos para esboçar os valores das imagens da casa.

Depois desses dois capítulos sobre a casa dos homens, estudamos uma série de imagens que podemos considerar como a casa

---

14. C.-G. Jung, "Le conditionnement terrestre de l'âme", op. cit., p. 86.

das coisas: as gavetas, os cofres e os armários. Quanta psicologia sob sua fechadura! Esses móveis trazem em si uma espécie de estética do oculto. Para introduzir desde já a fenomenologia do oculto, basta uma observação preliminar: uma gaveta vazia é *inimaginável*. Pode apenas ser *pensada*. E para nós, que temos de descrever o que se imagina antes do que se conhece, o que se sonha antes do que se verifica, todos os armários estão cheios.

Acreditando estudar as coisas, por vezes nos abrimos somente para um tipo de devaneio. Os dois capítulos que dedicamos aos Ninhos e às Conchas — esses dois refúgios do vertebrado e do invertebrado — dão testemunho de uma atividade imaginadora mal refreada pela realidade dos objetos. Nós, que por tanto tempo meditamos sobre a imaginação dos elementos, revivemos mil devaneios aéreos ou aquáticos ao acompanharmos os poetas até o ninho das árvores ou até essa caverna animal que é uma concha. Muitas vezes, por mais que eu toque nas coisas, continuo a sonhar com o *elemento*.

Após seguirmos os devaneios de habitar esses lugares inabitáveis, voltamos a imagens que exigem, para que as vivamos, que nos façamos pequenos como ocorre nos ninhos e nas conchas. Com efeito, não encontramos nas próprias casas redutos e cantos onde gostamos de nos encolher? Encolher-se pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só habita com intensidade aquele que soube se encolher. Temos em nós, a esse respeito, todo um estoque de imagens e lembranças que não confidenciamos facilmente. Sem dúvida, o psicanalista, se quisesse sitematizar essas imagens do encolhimento, poderia fornecer-nos numerosos documentos. Quanto a nós, dispúnhamos apenas de documentos literários. Escrevemos, pois, um curto capítulo sobre os "cantos", surpreendendo-nos ao constatar que grandes escritores davam dignidade literária a esses documentos psicológicos.

Depois de todos esses capítulos dedicados aos espaços da intimidade, quisemos ver como se apresentava, para uma poética do espaço, a dialética do grande e do pequeno, como no espaço exterior a imaginação desfrutava, sem o auxílio das idéias, quase naturalmente, o relativismo da grandeza. Colocamos a dialética do pequeno e do grande sob os signos da Miniatura e da Imensidão. Esses dois capítulos não são tão antitéticos quanto poderia parecer. Em ambos os casos, o pequeno e o grande não devem

ser entendidos em sua objetividade. Nós os tratamos, neste livro, apenas como os dois pólos de uma projeção de imagens. Em outros livros, especialmente com relação à Imensidão, tentamos caracterizar as meditações dos poetas diante dos espetáculos grandiosos da natureza [15]. Aqui, trata-se de uma participação mais íntima do movimento da imagem. Por exemplo, teremos de provar, seguindo certos poemas, que a impressão de imensidão está em nós, que ela não se acha necessariamente ligada a um objeto.

Nesse ponto do nosso livro, tínhamos já reunido imagens bastante numerosas para colocar, à nossa maneira, dando às imagens seu valor ontológico, a dialética do interno e do externo, dialética que repercute numa dialética do aberto e do fechado.

Muito próximo desse capítulo sobre a dialética do interno e do externo está o capítulo seguinte, que tem por título "A fenomenologia do redondo". A dificuldade que tivemos de vencer ao escrever esse capítulo foi a de afastar-nos de toda evidência geométrica. Noutras palavras, tivemos de partir de uma espécie de intimidade do redondo. Encontramos, nos pensadores e nos poetas, imagens desse redondo direto, imagens — e para nós isso é essencial — que não constituem simples metáforas. Teremos aí uma nova oportunidade para denunciar o intelectualismo da metáfora e conseqüentemente para mostrar, mais uma vez, a atividade própria da imaginação pura.

Em nossa mente, esses dois últimos capítulos, repletos de metafísica implícita, deveriam fazer a ligação com outro livro que ainda gostaríamos de escrever. Esse livro condensaria os numerosos cursos públicos que demos na Sorbonne nos três últimos anos do nosso ensino. Teremos forças para escrever esse livro? É grande a distância entre as palavras que confiamos livremente a um auditório simpático e a disciplina necessária para escrever um livro. No ensino oral, incentivada pela alegria de ensinar, às vezes a palavra pensa. Para escrever um livro é preciso refletir.

---

15. Cf. *La terre et les rêveries de la volonté*, ed. Corti, pp. 378 ss.

CAPÍTULO I

A CASA. DO PORÃO AO SÓTÃO. O SENTIDO DA CABANA

À porta quem virá bater?
Em uma porta aberta se entra
Uma porta fechada um antro
O mundo bate do outro lado de minha porta.

PIERRE ALBERT-BIROT,
Les amusements naturels, p. 217

I

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central.

Para resolvê-lo, não basta considerar a casa como um "objeto" sobre o qual pudéssemos fazer reagir julgamentos e devaneios. Para

um fenomenólogo, um psicanalista e um psicólogo (esses três pontos de vista estão dispostos por ordem crescente de interesse), não se trata de descrever casas, de pormenorizar-lhes os aspectos pitorescos e de analisar as razões do seu conforto. É preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição — seja ela objetiva ou subjetiva, isto é, quer se refira a fatos ou a impressões — para atingir as virtudes primárias, aquelas em que se revela uma adesão inerente, de certo modo, à função original do habitar. O geógrafo, o etnógrafo podem descrever os mais variados tipos de habitação. Sobre essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço necessário para compreender o germe da felicidade central, segura, imediata. Encontrar a concha inicial em toda moradia, no próprio castelo — eis a tarefa básica do fenomenólogo.

Mas quantos problemas conexos se quisermos determinar a realidade profunda de cada uma das nuanças do nosso apego a um lugar predileto! Para um fenomenólogo, a nuança deve ser tomada como um fenômeno psicológico estrutural. A nuança não é uma coloração superficial suplementar. Portanto, é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num "canto do mundo".

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da "casinha humilde" evocam com freqüência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é excessivamente sucinta. Como há pouco a descrever na casinha pobre, eles quase não se detêm nela. Caracterizam-na em sua atualidade, sem viver realmente a sua primitividade, uma primitividade que pertence a todos, ricos ou pobres, se aceitarem sonhar.

Mas nossa vida adulta é tão despojada dos primeiros bens, os vínculos antropocósmicos são tão frouxos, que não sentimos sua primeira ligação com o universo da casa. Não faltam filósofos que "mundificam" abstratamente, que encontram um universo pelo jogo dialético do eu e do não-eu. Precisamente, eles conhecem o universo antes da casa, o horizonte antes da pousada. Ao contrário, os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu.

Aqui, com efeito, abordamos uma recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir "paredes" com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção — ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente "vivida", não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: "Levamos para a casa nova nossos deuses domésticos" tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na seqüência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade [1]. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca

1. Não será necessário dar à "fixação" suas virtudes, deixando de lado a literatura psicanalítica, que deve, por sua função terapêutica, registrar sobretudo processos de desfixação?

hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida.

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados. Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se *viveu o devaneio* reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.

Nosso objetivo está claro agora: pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "jogado no mundo", como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa.

Do nosso ponto de vista, do ponto de vista de um fenomenólogo que vive das origens, a metafísica consciente que se situa no mometo em que o ser é "jogado no mundo" é uma metafísica de segunda posição. Ela passa por cima das preliminares em que o ser é o bem-estar, em que o ser humano é colocado num bem-estar, no bem-estar associado primitivamente ao ser. Para ilustrar a metafísica da consciência, será preciso esperar as experiências em que o ser é atirado fora, ou seja, no estilo de imagens que estudávamos: expulso, posto fora de casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo. Mas uma metafísica completa, que englobe a consciência e o inconsciente, deve deixar no *interior* o privilégio de seus valores. No interior do ser, no ser do interior, um calor acolhe o ser, envolve-o. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada. Parece que nesse paraíso material o ser mergulha no alimento, é cumulado de todos os bens essenciais.

Quando se sonha com a casa natal, na extrema profundeza do devaneio, participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores. Voltaremos a abordar a maternidade da casa. Por enquanto, gostaríamos de indicar a plenitude original do ser da casa. Nossos devaneios nos conduzem a isso. E o poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel "em seus braços" [2]:

Casa, aba da pradaria, ó luz da tarde,
De súbito adquires uma face quase humana.
Estás perto de nós, abraçando, abraçados.

II

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores,

2. *Rilke*, trad. francesa de Claude Vigée, apud *Les Lettres*, ano 4, n.os 14-15-16, p. 11.

nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios. Um psicanalista deveria, pois, atentar para essa simples localização das lembranças. Como indicamos em nossa Introdução, de bom grado daríamos a essa análise auxiliar da psicanálise o nome de topoanálise. A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

E, se quisermos ultrapassar a história ou mesmo, permanecendo nela, destacar da nossa história a história sempre demasiado contingente dos seres que a sobrecarregaram, perceberemos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. Para analisar o nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar o nosso inconsciente enterrado em moradas primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, *dessocializar* nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciávamos nos *espaços de nossas solidões*. Para tais indagações, os devaneios são mais úteis que os sonhos. E elas mostram que os devaneios podem ser bem diferentes dos sonhos [3].

Então, diante dessas solidões, o topoanalista interroga: o aposento era grande? O sótão estava atravancado de coisas? O canto era quente? E donde vinha a luz? Como também, nesses espaços, o ser tomava contato com o silêncio? Como ele saboreava os silêncios tão especiais dos diversos abrigos do devaneio solitário?

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um

3. Estudaremos as diferenças entre o sonho e o devaneio numa próxima obra.

tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade.

Com demasiada freqüência a psicanálise situa as paixões "no mundo". Na verdade, as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos.

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu numa mansarda. A eles voltamos nos sonhos noturnos. Esses redutos têm valor de concha. E, quando vamos ao fundo dos labirintos do sono, quando tocamos as regiões do sono profundo, conhecemos talvez repousos ante-humanos. O ante-humano atinge aqui o imemorial. Mas, no próprio devaneio diurno, a lembrança das solidões estreitas, simples, comprimidas, são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja estender-se, mas gostaria sobretudo de ser possuído mais uma vez. Talvez outrora considerássemos a mansarda estreita demais, fria no inverno, quente no verão. Mas agora, na lembrança reencontrada pelo devaneio, não sabemos por qual sincretismo a mansarda é pequena e grande, quente e fresca, sempre reconfortante.

III

Portanto, na própria base da topoanálise é preciso introduzir uma nuança. Observávamos que o inconsciente está alojado. Cumpre acrescentar que o inconsciente está bem alojado, venturosamente instalado. Está alojado no espaço de sua felicidade. O inconsciente normal sabe ficar à vontade em qualquer lugar. A psicanálise procura ajudar os inconscientes desalojados, os inconscientes brutal ou insidiosamente desalojados. Mas a psicanálise prefere colocar o ser em movimento a aquietá-lo. Ela convida o ser a viver fora dos abrigos do inconsciente, a entrar nas aventuras da vida, a sair de si. E, naturalmente, sua ação é salutar. Pois é preciso também dar um destino exterior ao ser interior. Para acompanhar a psicanálise nessa atividade salutar, seria necessário empreender uma topoanálise de todos os espaços que nos chamam para fora de nós mesmos. Ainda que centrássemos nossas pesquisas nos devaneios do repouso, cumpre não esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho.

Levai-me, caminhos!...

diz Marceline Desbordes-Valmore, pensando em sua Flandres natal (*Un ruisseau de la Scarpe*).

E que lindo objeto dinâmico é um caminho! Como permanecem precisas na consciência muscular as veredas familiares da colina! Um poeta evoca todo esse dinamismo num único verso:

Ó meus caminhos e sua cadência

Jean Caubère, *Déserts*, ed. Debresse, p. 38

Quando revivo dinamicamente a vereda que "subia penosamente" a colina, tenho plena certeza de que o próprio caminho tinha músculos e contramúsculos. Em meu quarto parisiense, é um bom exercício lembrar-me assim dele. Escrevendo esta página, sinto-me liberado do meu dever de passear: estou certo de ter saído de casa.

E encontraríamos mil intermediários entre a realidade e os símbolos se déssemos às coisas todos os movimentos que elas

sugerem. George Sand, sonhando à beira de um caminho de areia amarela, vê a vida escoar. Escreve ela: "Que pode haver de mais belo que um caminho? É o símbolo e a imagem da vida ativa e variada." (*Consuelo*, II, p. 116)

Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos. Thoreau afirmava ter o mapa dos campos inscrito em sua alma. E Jean Wahl escreveu:

O ondulado das sebes,
É em mim que o tenho.

Poèmes, p. 46

Abrangemos assim o universo dos nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Basta que sejam tonalizados no mesmo modo do nosso espaço interior. Mas que livro teríamos de escrever para determinar todos esses problemas! O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra. Seria preciso falar dos benefícios prestados por todas essas ações imaginárias. A psicanálise multiplicou suas observações sobre o comportamento projetivo, sobre os caracteres extrovertidos, sempre prontos a exteriorizar suas impressões íntimas. Uma topoanálise exteriorista especificaria talvez esse comportamento projetivo, definindo os devaneios de objetos. Mas, na presente obra, não podemos fazer, como seria conveniente, a dupla geometria, a dupla física imaginária da extroversão e da introversão. Não acreditamos, aliás, que essas duas físicas tenham o mesmo peso psíquico. É à região de intimidade, à região cujo peso psíquico é dominante, que dedicamos as nossas pesquisas.

Vamos entregar-nos, pois, ao poder de atração de todas as regiões de intimidade. Não há intimidade verdadeira que repila. Todos os espaços de intimidade designam-se por uma atração. Reiteremos ainda uma vez que seu ser é bem-estar. Nessas condições, a topoanálise traz a marca de uma topofilia. É no sentido dessa valorização que devemos estudar os abrigos e os aposentos.

IV

Esses valores de abrigo são tão simples, tão profundamente arraigados no inconsciente, que vamos encontrá-los mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa. A nuança, então, exprime a cor. A palavra de um poeta, tocando o ponto exato, abala as camadas profundas do nosso ser.

O excesso de pitoresco de uma morada pode ocultar a sua intimidade. Isso é verdade na vida; e mais ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. Descrevê-la seria *mandar visitá-las*. Do presente pode-se talvez dizer tudo; mas do passado! A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à literatura em profundidade, isto é, à poesia, e não à literatura eloqüente, que tem necessidade do romance dos outros para analisar a intimidade. Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar de um devaneio em que vou *repousar* no meu passado. Posso então esperar que minha página contenha algumas sonoridades verdadeiras, ou seja, uma voz tão longínqua em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam o fundo da memória, o limite da memória, além talvez da memória, no campo do imemorial. O que comunicamos aos outros não passa de uma *orientação* para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma objetividade total. Nesse caminho, orientamos o onirismo, mas não o concluímos [4].

De que serviria, por exemplo, dar a planta do aposendo que foi realmente o *meu* quarto, descrever o quartinho no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um vão no teto, se via a colina? Só eu, em minhas lembranças de outro século, posso

4. Após descrever o domínio de Canaen (*Volupté*, p. 30), Sainte-Beuve acrescenta: "Não é tanto por você, meu amigo, que não viu esses lugares ou que, se os tivesse visitado, não pode agora senti-los de novo, pelas minhas impressões e pelas minhas cores — que eu os percorro com esses detalhes, de que devo me desculpar. Não tente imaginá-los a partir de tais detalhes; deixe a imagem flutuar em você; passe de leve; a menor idéia lhe bastará."

abrir o armário profundo que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam na grade. O cheiro da uva! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo. Mas já falei demais sobre ele. Se dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto reencontrado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade. Para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação de meu quarto pode tornar-se um umbral de onirismo para outrem. Então, quando é um poeta que fala, a alma do leitor repercute, conhece essa repercussão que, como diz Minkowski, devolve ao ser a energia de uma origem.

Portanto, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, há um sentido em dizer que "escrevemos um quarto", que "lemos um quarto", que "lemos uma casa". Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que "lê um quarto" interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. Você gostaria de dizer tudo sobre o seu quarto. Gostaria de interessar o leitor em você mesmo no momento em que entreabriu uma porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. Foi já escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada, da "criada de grande coração", em suma, do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas.

E a casa da lembrança torna-se psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão associam-se o quarto, a sala onde reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas. Quantas narrativas de infância — se as narrativas de infância fossem sinceras — nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai amuar-se no seu canto!

Mas, para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, redescobriríamos os reflexos da "primeira escada", não tropeçaríamos num degrau um pouco alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que

range, iríamos sem luz ao sótão distante. O menor dos trincos ficou em nossas mãos.

As sucessivas casas em que moramos mais tarde sem dúvida banalizaram os nossos gestos. Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável.

Mas essa região das lembranças bem detalhadas, facilmente guardadas pelos nomes das coisas e dos seres que viveram na casa natal, pode ser estudada pela psicologia corrente. Mais confusas, menos bem desenhadas são as lembranças dos sonhos que só a meditação poética pode nos ajudar a reencontrar. A poesia, em sua função principal, restitui-nos as situações do sonho. Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo não raro particularizou o devaneio. Foi aí que adquirimos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir, realizar. Se atribuirmos a todos esses retiros sua função, que foi a de abrigar sonhos, pode-se dizer, como indiquei em livro anterior[5], que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. Como eu dizia, essa casa onírica é a cripta da casa natal. Estamos aqui num eixo ao redor do qual giram as interpretações recíprocas do sonho pelo pensamento e do pensamento pelo sonho. A palavra *interpretação* torna demasiado rígida essa reviravolta. Na verdade, estamos aqui na unidade da imagem com a lembrança, no misto funcional de imaginação e memória. A positividade da história e da geografia psicológicas não pode servir de pedra de toque para determinar o *ser verdadeiro* da nossa

5. *La terre et les rêveries du repos*, p. 98.

infância. A infância é certamente maior que a realidade. Para experimentar, através de nossa vida, o apego que sentimos pela casa natal, o sonho é mais poderoso que os pensamentos. São os poderes do inconsciente que fixam as mais distantes lembranças. Se não tivesse existido um centro compacto de devaneios de repouso na casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. Afora umas poucas medalhas com a efígie dos nossos ancestrais, nossa memória de criança contém apenas moedas sem valor. É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia.

Que privilégio de profundidade há nos devaneios da criança! Feliz a criança que possuiu, que realmente possuiu as suas solidões! É bom, é saudável que uma criança tenha suas horas de tédio, que conheça a dialética do brinquedo exagerado e dos tédios sem causa, do tédio puro. Em suas *Memórias*, Alexandre Dumas diz que era um menino entediado, entediado até às lágrimas. Quando sua mãe o encontrava assim, chorando de tédio, perguntava-lhe:

— E por que é que Dumas está chorando?

— Dumas está chorando porque Dumas tem lágrimas — respondia o menino de seis anos. Esta é sem dúvida uma anedota como tantas outras contadas nas *Memórias*. Mas como ela marca bem o tédio absoluto, o tédio que não é o correlativo de uma falta de amigos para brincar! Não existem crianças que deixam o brinquedo para ir se aborrecer num canto do sótão? Sótão dos meus tédios, quantas vezes senti tua falta quando a vida múltipla me fazia perder o germe de toda liberdade!

Assim, para além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não mais existe. Centros de tédio, centros de solidão, centros de devaneios se agrupam para constituir a casa onírica, mais duradoura que as lembranças dispersas na casa natal. Seriam necessárias longas pesquisas fenomenológicas para determinar todos esses valores de sonho, para revelar a profundeza desse terreno dos sonhos onde se enraizaram as lembranças.

E não esqueçamos que são esses valores de sonho que se comunicam poeticamente de alma para alma. A leitura dos poetas é essencialmente devaneio.

V

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa.

Para pôr em ordem essas imagens, é preciso, acreditamos, examinar dois temas principais de ligação:

1º) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade;

2º) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade[6].

Indiscutivelmente, esses temas estão enunciados de maneira bastante abstrata. Mas não é difícil, através de exemplos, reconhecer-lhes o caráter psicologicamente concreto.

A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. Os geógrafos sempre mencionam que em cada país a inclinação do telhado é um dos sinais mais seguros do clima. "Compreende-se" a inclinação do teto. O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro.

No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. Enumerando suas comodidades, nós o racionalizamos. Mas ele é a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências

---

6. Para esta segunda parte, ver adiante, p. 47.

subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.

Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa se nos tornarmos sensíveis à função de habitar a ponto de fazer dela uma réplica imaginária da função de construir. Os andares elevados, o sótão, o sonhador os "edifica" e os reedifica bem edificados. Com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados. Mas, quanto ao porão, o habitante apaixonado cava-o cada vez mais, tornando ativa sua profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Com relação à terra cavada, os sonhos não têm limite. Mostraremos em seguida sonhos de além-porão. Fiquemos primeiro no espaço polarizado pelo porão e pelo sótão e vejamos como esse espaço polarizado pode servir para ilustrar as nuanças psicológicas mais sutis.

Eis como o psicanalista C.-G. Jung utiliza a dupla imagem do porão e do sótão para analisar os temores que habitam a casa. Encontraremos no livro de Jung *L'homme à la découverte de son âme* (tradução francesa, p. 203) uma comparação que deve tornar clara a esperança que tem o ser consciente de "aniquilar a autonomia dos complexos desbatizando-os". A imagem é a seguinte: "A consciência comporta-se então como um homem que, ouvindo um ruído suspeito no porão, precipita-se para o sótão para constatar que lá não há ladrões e que, por conseguinte, o ruído era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se no porão."

Na medida em que a imagem explicativa empregada por Jung nos convence, nós, os leitores, revivemos fenomenologicamente os dois medos: o medo no sótão e o medo no porão. Em vez de enfrentar o porão (inconsciente), "o homem prudente" de Jung procura sua coragem nos *álibis* do sótão. No sótão, camundongos e ratos podem fazer o seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio da toca. No porão agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos. No sótão, os medos "racionalizam-se" facilmente. No porão, mesmo para alguém mais corajoso que o homem mencionado por Jung, a "racionalização" é menos rápida e menos clara; nunca é *definitiva*. No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão há trevas dia e noite. Mesmo com uma vela

na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão.

Se seguirmos a inspiração do exemplo *explicativo* de Jung até a apreensão total da realidade psicológica, encontraremos uma cooperação entre a psicanálise e a fenomenologia, cooperação que sempre será preciso acentuar se quisermos dominar o fenômeno humano. De fato, é necessário compreender fenomenologicamente a imagem para lhe dar eficácia psicanalítica. O fenomenólogo aceitará aqui a imagem do psicanalista com uma simpatia do tremor. Reavivará a primitividade e a especificidade dos medos. Em nossa civilização, que põe a mesma luz em toda parte, que instala eletricidade no porão, já não se vai ao porão de vela na mão. O inconsciente não se civiliza. Ele apanha a vela para descer ao porão. O psicanalista não pode permanecer na superficialidade das metáforas e comparações, e o fenomenólogo deve chegar ao extremo das imagens. Aqui, em vez de reduzir e explicar, em vez de comparar, o fenomenólogo exagerará o exagero. Então, lendo os *Contos* de Edgar Poe, o fenomenólogo e o psicanalista compreenderão juntos seu valor de concretização. Os contos são medos de criança que se concretizam. O leitor que se "entregar" à sua leitura ouvirá o gato maldito, símbolo das faltas não expiadas, miar atrás da parede[7]. O sonhador de porão sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, paredes que têm *toda* a terra atrás de si. E com isso o drama aumenta e o medo exagera. Mas que é um medo que deixa de exagerar?

Nessa simpatia do tremor, o fenomenólogo aguça os ouvidos, como escreve o poeta Thoby Marcelin, "ao rés da loucura". O porão é então a loucura enterrada, dramas murados. As narrativas de porões criminosos deixam na memória traços indeléveis, traços que não gostamos de acentuar; quem desejaria reler *O barril de amontillado*? O drama é aqui fácil demais, mas explora temores naturais, temores que estão na dupla natureza do homem e da casa.

Mas, sem fazer um relatório de dramas humanos, vamos estudar alguns além-porões que nos provam muito simplesmente que o sonho do porão aumenta invencivelmente a realidade.

---

7. Edgar Poe, cf. *O gato preto*.

Se a casa do sonhador estiver situada na cidade, não é raro que o sonho seja o de dominar, pela profundidade, os porões circunvizinhos. Sua morada deseja os subterrâneos das fortalezas da lenda: por baixo de todas as praças-fortes, de todas as muralhas, de todos os fossos, misteriosos caminhos interligavam o centro do castelo com a floresta distante. O castelo plantado no alto da colina tinha raízes fasciculadas de subterrâneos. Que poder para uma simples casa, ser construída sobre um tufo de subterrâneos!

Nos romances de Henri Bosco, grande sonhador de casas, vamos encontrar tais além-porões. Sob a casa de *L'antiquaire* (p. 60) há "uma rotunda abobadada onde se abrem quatro portas". Das quatro portas saem corredores que *dominam*, de certa forma, os quatro pontos cardeais de um horizonte subterrâneo. A porta a leste abre-se e então "subterraneamente vamos muito longe, sob as casas desse bairro..." As páginas trazem a marca de sonhos labirínticos. Mas aos labirintos dos corredores de "ar pesado" associam-se rotundas e capelas, os santuários do segredo. Dessa forma, o porão de *L'antiquaire* é, se assim podemos dizer, oniricamente complexo. O leitor deve explorá-lo com sonhos que se referem ora ao sofrimento dos corredores, ora ao espanto dos palácios subterrâneos. O leitor pode se perder neles (no sentido próprio e no figurado). A princípio, não vê com clareza a necessidade literária de uma geometria tão complicada. É nesse ponto que o estudo fenomenológico vai revelar a sua eficácia. Que nos aconselha a atitude fenomenológica? Pede para instituir em nós um orgulho de leitura que nos dará a ilusão de participar do próprio trabalho do escritor. Tal atitude não pode ser tomada facilmente na primeira leitura. A primeira leitura é feita com excessiva passividade. O leitor é ainda um pouco criança, uma criança que a leitura distrai. Mas todo bom livro, assim que terminado, deve ser relido imediatamente. Após o esboço que é a primeira leitura, vem a obra de leitura. É preciso, então, conhecer o *problema* do autor. A segunda leitura, a terceira etc., vão nos ensinando pouco a pouco a solução desse problema. Insensivelmente, temos a ilusão de que o problema e a solução são nossos. Essa nuança psicológica: "Eu é que devia ter escrito isso", transforma-nos em fenomenólogos da leitura. Enquanto não chegarmos a essa nuança, continuaremos sendo psicólogo ou psicanalista.

Qual é então o problema literário de Henri Bosco na descrição do além-porão? Trata-se de concretizar numa imagem central um romance que é, em sua linha básica, o romance das *intrigas subterrâneas*. Essa metáfora desgastada é aqui ilustrada pelos porões múltiplos, por uma rede de galerias, por um conjunto de celas com portas freqüentemente trancadas a cadeado. Aí se meditam segredos, preparam-se projetos. E, sob a terra, a ação caminha. Estamos realmente no espaço íntimo das intrigas subterrâneas.

É em tal subsolo que os antiquários que conduzem o romance pretendem ligar destinos. O porão de Henri Bosco, com ramificações quadriculadas, é um tecedor de destinos. O próprio herói que conta suas aventuras tem um anel do destino, um anel em cuja pedra estão gravados sinais de uma idade antiga. O trabalho especificamente subterrâneo, especificamente infernal de *L'antiquaire* irá fracassar. No exato momento em que dois grandes destinos do amor iam se unir, morreu no cérebro da casa maldita uma das mais belas sílfides do romancista, uma criatura do jardim e da torre, o ser que devia proporcionar a felicidade. O leitor razoavelmente atento ao acompanhamento de poesia cósmica, sempre ativa sob a narrativa psicológica nos romances de Bosco, terá, em muitas páginas do livro, testemunhos do drama do aéreo e do terrestre. Mas, para viver tais dramas, é preciso reler, é preciso poder deslocar o enfoque ou fazer a leitura com o duplo enfoque do homem e das coisas, sem nada negligenciar do tecido antropocósmico de uma vida humana.

Em outra morada aonde o romancista nos conduz, o além-porão já não é o signo dos tenebrosos projetos de homens infernais. Ele é realmente natural, integrado na natureza de um mundo subterrâneo. Vamos viver, seguindo Henri Bosco, uma casa com raízes cósmicas.

Essa casa com raízes cósmicas vai aparecer-nos como uma planta de pedra que cresce do rochedo até o azul de uma torre.

O herói do romance *L'antiquaire*, surpreendido numa visita indiscreta, teve de refugiar-se no subsolo de uma casa. Mas, imediatamente, o interesse real da narrativa passa para o nível cósmico. As realidades servem aqui para expor sonhos. A princípio, estamos ainda no labirinto dos corredores talhados na rocha.

Depois, subitamente, é encontrada uma água noturna. Então, a descrição dos acontecimentos do romance é suspensa para o leitor. Só receberemos a recompensa da página se participarmos com nossos sonhos noturnos. Isso porque vem intercalar-se na narrativa um grande sonho, que tem a sinceridade dos elementos. Leiamos este poema do porão cósmico [8]:

"Aos meus pés a água surgiu da escuridão.

"A água!... uma bacia imensa!... E que água!... Uma água negra, parada, tão perfeitamente plana que nenhuma ruga, nenhuma bolha de ar lhe turvava a superfície. Nenhuma fonte, nenhuma origem. Estava ali há milênios, represada pela rocha, e estendia-se num único lençol insensível; e tornara-se, na sua ganga de pedra, a própria pedra negra, imóvel, cativa do mundo mineral. Desse mundo opressivo ela suportara a massa esmagadora, a enorme acumulação. Sob esse peso, parecia que ela mudara de natureza, infiltrando-se através da espessura das lajes de calcário que lhe guardavam o segredo. Tornara-se assim o elemento fluido mais denso da montanha subterrânea. Sua opacidade e consistência insólita [9] faziam dela uma espécie de matéria desconhecida e carregada de fosforescências, de que só afloravam à superfície fugidias fulgurações. Signos dos poderes obscuros em repouso nas profundezas, essas colorações elétricas manifestam a vida latente e o temível poder desse elemento ainda adormecido. Eu tremia."

Sentimos claramente que esse calafrio já não é um medo humano; é um medo cósmico, um medo antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem entregue às situações primitivas. Do porão talhado na rocha ao subterrâneo, do subterrâneo à água parada, passamos do mundo construído para o mundo sonhado; passamos do romance para a poesia. Mas o real e o sonho são agora uma unidade. A casa, o porão, a terra profunda alcançam a totalidade pela profundidade. A casa converteu-se num ser da natureza. É solidária com a montanha e com as águas que trabalham a terra. A grande planta de pedra que é a casa

---

8. Henri Bosco, *L'antiquaire*, p. 154.

9. Num estudo sobre a imaginação material, *L'eau et les rêves*, encontramos uma água densa e consistente, uma água pesada. Era a água de um grande poeta: Edgar Allan Poe, cf. cap. II.

cresceria mal se não tivesse em sua base a água dos subterrâneos. Assim vão os sonhos em sua grandeza sem limite.

Por seu devaneio cósmico, a página de Bosco traz ao leitor um grande repouso de leitura, pedindo-lhe para participar do repouso que todo onirismo profundo proporciona. A narrativa detém-se então num tempo suspenso, propício ao aprofundamento psicológico. Agora, a narrativa dos acontecimentos reais pode ser retomada: recebeu sua provisão de cosmicidade e de devaneio. De fato, para além da água subterrânea, o porão de Bosco reencontra as suas escadas. Após a pausa poética, a descrição pode prosseguir seu itinerário: "Uma escada se afundava na rocha e, subindo, serpenteava. Era muito estreita e abrupta. Segui-a." (p. 155). Por essa espiral, o sonhador sai das profundezas da terra e entra nas aventuras da altura. Com efeito, no final de tantos desfiladeiros tortuosos e estreitos, o leitor desemboca numa torre. É a torre ideal que encanta todo sonhador de uma morada antiga: é "perfeitamente redonda"; cercada pela "tênue luz" coada "por uma janela estreita". E o teto é abobadado. Que grande princípio de sonho de intimidade é um teto abobadado! Reflete incessantemente a intimidade em seu centro. Não nos surpreende que o quarto da torre seja a morada de uma doce jovem e seja habitado pelas lembranças de uma antepassada apaixonada. O quarto redondo e abobadado está isolado em sua altura. Guarda o passado assim como domina o espaço.

Na capa do missal da jovem, missal que vem da ancestral distante, pode-se ler a divisa:

A flor está sempre na semente.

Por meio dessa admirável divisa, a casa e o quarto são marcados por uma intimidade inolvidável. Com efeito, haverá imagem de intimidade mais condensada, mais segura de seu centro que o sonho do porvir de uma flor ainda encerrada e recolhida em sua semente? Como desejamos que não a felicidade, mas a antefelicidade, permaneça fechada no quarto circular!

Assim, a casa evocada por Bosco vai da terra para o céu. Tem a verticalidade da torre, elevando-se das mais terrestres e aquáticas profundezas até a morada de uma alma que acredita no céu. Tal casa, construída por um escritor, ilustra a vertica-

lidade do humano. E é oniricamente completa. Dramatiza os dois pólos dos sonhos da casa. Faz a caridade de uma torre àqueles que talvez não tenham conhecido sequer um pombal. A torre é obra de outro século. Sem passado, ela nada é. Que coisa ridícula é uma torre nova! Mas os livros aí estão para dar mil moradas aos nossos devaneios. Na torre dos livros, quem não viveu suas horas românticas? Essas horas retornam. O devaneio tem necessidade delas. No teclado de uma vasta leitura ligada à função de habitar, a torre é uma nota para os grandes sonhos. Quantas vezes, depois de ter lido *L'antiquaire*, fui habitar a torre de Henri Bosco!

A torre e os subterrâneos de além-profundezas alongam nos dois sentidos a casa que acabamos de estudar. Para nós, essa casa é uma ampliação da verticalidade das casas mais modestas que, para satisfazer aos nossos devaneios, também têm necessidade de diferenciar-se em altura. Se tivéssemos de ser o arquiteto da casa onírica, hesitaríamos entre a casa de três e a de quatro andares. A casa de três andares, a mais simples com referência à altura essencial, tem um porão, um pavimento térreo e um sótão. A casa de quatro pavimentos coloca um andar entre o pavimento térreo e o sótão. Um andar a mais, um segundo andar, e os sonhos se embaralham. Na casa onírica, a topoanálise só sabe contar até três ou quatro.

Entre o um e o três ou quatro estão as escadas. Todas diferentes. A escada que conduz ao porão, *descemo-la* sempre. É a descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza o seu onirismo. A escada que sobe até o quarto, nós a subimos e a descemos. É um caminho mais banal. É familiar. A criança de doze anos faz *escalas de subida*: sobe em passadas de três e de quatro degraus, tenta lances de cinco, mas gosta mais de subir os degraus de quatro em quatro. Subir uma escada quatro a quatro, que felicidade para as pernas!

Finalmente, a escada do sótão, mais abrupta, mais gasta, nós a *subimos* sempre. Ela traz o signo da ascensão para a mais tranqüila solidão. Quando volto a sonhar nos sótãos de antanho, não desço jamais.

A psicanálise descobriu o sonho da escada. Mas, como tem necessidade de um simbolismo globalizante para fixar sua inter-

pretação, deu pouca atenção à complexidade das misturas do devaneio com a lembrança. Eis por que, neste ponto como em outros, a psicanálise está mais apta a estudar os sonhos que os devaneios. A fenomenologia do devaneio pode deslindar o complexo de memória e imaginação. Ela se faz necessariamente sensível às diferenciações do símbolo. O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram. No devaneio, a casa onírica atinge uma sensibilidade extrema. Por vezes, alguns degraus inscreveram na memória um pequeno desnivelamento da casa natal [10]. Tal quarto não tem apenas uma porta, mas uma porta e três degraus. Quando nos pomos a pensar no detalhe da altura da velha casa, tudo o que sobe e desce recomeça a viver dinamicamente. Já não podemos ser um homem de um só andar, como dizia Joë Bousquet: "É um homem de um só andar: tem seu porão no sótão." [11]

A modo de antítese, façamos algumas observações sobre as moradas oniricamente incompletas.

Em Paris, não existem casas. Em caixas sobrepostas vivem os habitantes da grande cidade: "Nosso quarto parisiense", diz Paul Claudel [12], "entre suas quatro paredes, é uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional que mobiliamos com imagens, com bibelôs e armários dentro de um armário." O número da rua, o algarismo do andar fixam a localização do nosso "buraco convencional", mas nossa morada não tem nem espaço ao seu redor nem verticalidade em si mesma. "Sobre o chão, as casas são fixadas com asfalto para não afundarem na terra." [13] A casa não tem raízes. Coisa inimaginável para um sonhador de casa: os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, as peças se amontoam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios, na cidade, têm apenas uma altura *exterior*. Os elevadores destroem os heroísmos da escada. Já não há mérito em morar perto do céu. E o *em casa* não é mais que uma simples horizontalidade. Falta às diferentes peças de um

10. Cf. *La terre et les rêveries du repos*, pp. 105-106.
11. Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge*, p. 100.
12. Paul Claudel, *Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 144.
13. Max Picard, *La fuite devant Dieu*, trad. francesa, p. 121.

abrigo acuado no pavimento um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores de intimidade.

À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas, ali, já não estão na natureza. As relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. "As ruas são como tubos onde os homens são aspirados." (Max Picard, op. cit., p. 119)

E a casa já não conhece os dramas do universo. Às vezes o vento vem quebrar uma telha para matar um pedestre na rua. O crime do telhado não visa senão ao pedestre atrasado. Por um instante o relâmpago incendeia os vidros da janela. Mas a casa não treme sob os golpes dos trovões. Não treme conosco e por nós. Em nossas casas grudadas umas às outras, temos menos medo. A tempestade sobre Paris não tem contra o sonhador a mesma capacidade ofensiva que contra a casa de um solitário. Compreenderemos isso melhor quando tivermos estudado, nos parágrafos posteriores, a *situação da casa no mundo*, situação que nos dá, de maneira concreta, uma variação da situação, não raro tão metafisicamente resumida, do homem no mundo.

Aqui, porém, um problema permanece em aberto para o filósofo que acredita no caráter salutar dos vastos devaneios: como se pode ajudar a cosmicização do espaço exterior no quarto das cidades. A título de exemplo, mencionamos a solução de um sonhador para o problema dos barulhos de Paris.

Quando a insônia, mal dos filósofos, aumenta devido ao nervosismo causado pelos ruídos da cidade, quando, na Praça Maubert, tarde da noite, os automóveis roncam e o barulho dos caminhões me faz maldizer meu destino de citadino, consigo paz vivendo as metáforas do oceano. Sabe-se que a cidade é um mar barulhento; já se disse muitas vezes que Paris faz ouvir, no meio da noite, o murmúrio incessante das ondas e das marés. Com essa banalidade, construo uma imagem sincera, uma imagem que é minha, tão minha como se eu mesmo a tivesse inventado, seguindo minha doce mania de acreditar que sempre sou o sujeito do que penso. Quando o barulho dos carros se torna mais agressivo, esforço-me para ver nele a voz do trovão, de um trovão que me fala, que ralha comigo. E tenho piedade de mim mesmo. Eis, pois, o pobre filósofo de novo na tempestade, nas tempestades

da vida! Faço devaneio abstrato-concreto. Meu divã é um barco perdido nas ondas; esse silvo súbito é o vento nas velas. O ar em fúria buzina de toda parte. E falo comigo mesmo para me reconfortar: vê, tua embarcação é resistente, estás em segurança em teu barco de pedra. Dorme, apesar da tempestade. Dorme na tempestade. Dorme em tua coragem, feliz por ser um homem assaltado pelas ondas.

E eu durmo, embalado pelos ruídos de Paris [14].

Tudo me confirma, aliás, que a imagem dos ruídos oceânicos da cidade está na "natureza das coisas", que esta é uma imagem verdadeira, que é salutar naturalizar os ruídos para torná-los menos hostis. De passagem, noto na jovem poesia do nosso tempo esse matiz delicado da imagem benfazeja. Yvonne Caroutch [15] ouve a aurora citadina quando a cidade tem "rumores de conchas vazias". Essa imagem me ajuda, ser madrugador que sou, a acordar suavemente, naturalmente. Todas as imagens são boas desde que saibamos nos servir delas.

Encontraríamos muitas outras imagens sobre a cidade-oceano. Notemos esta que ocorre a um pintor. Courbet, encarcerado em Sainte-Pélagie, tivera a idéia de representar Paris vista do alto da prisão, diz-nos Pierre Courthion [16]. Courbet escreve a um de seus amigos: "Eu teria pintado isso no gênero de minhas marinhas, com um céu de profundidade imensa, com seus movimentos, suas casas, suas cúpulas simulando as ondas tumultuosas do oceano..."

Seguindo o nosso método, quisemos guardar a coalescência de imagens que rejeita uma anatomia absoluta. Tivemos de evocar incidentalmente a cosmicidade da casa. Mas será preciso voltar a essa característica. Devemos agora, após termos examinado a verticalidade da casa onírica, estudar, como anunciamos

14. Eu já escrevera esta página quando li na obra de Balzac *Petites misères de la vie conjugale*, ed. Formes & Reflets, 1952, t. 12, p. 1.302: "Quando tua casa treme em seus membros e se agita sobre sua quilha, te sentes como um marinheiro embalado pelo zéfiro."

15. Yvonne Caroutch, *Veilleus endormis*, ed. Debresse, p. 30.

16. Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, ed. Cailler, 1948, t. I, p. 278. O general Valentin não permitiu a Courbet pintar Paris-Oceano. Mandou-lhe dizer que "ele não estava na prisão para se divertir".

acima, na página 36, os centros de condensação de intimidade em que se acumula o devaneio.

VI

Inicialmente, é preciso procurar, na casa múltipla, centros de simplicidade. Como diz Baudelaire: num palácio "não há um cantinho para a intimidade".

Mas a simplicidade, por vezes gabada de forma excessivamente racional, não é uma fonte muito potente de onirismo. É preciso chegar à primitividade do refúgio. E, para além das situações vividas, cumpre descobrir situações sonhadas. Para além das lembranças positivas que são material para uma psicologia positiva, é preciso reabrir o campo das imagens primitivas que talvez tenham sido os centros de fixação das lembranças que permaneceram na memória.

Pode-se demonstrar as primitividades imaginárias mesmo a respeito desse ser sólido na memória que é a casa natal.

Por exemplo, na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador de refúgio sonha com sua cabana, com o ninho, com os cantos onde gostaria de se encolher como um animal em sua toca. Vive assim em um além das imagens humanas. Se o fenomenólogo chegasse a viver a primitividade de tais imagens, talvez deslocasse os problemas referentes à poesia da casa. Encontraremos um exemplo muito claro dessa concentração da alegria de habitar lendo uma admirável página do livro em que Henri Bachelin conta a vida de seu pai [17].

A casa da infância de Henri Bachelin é a mais simples de todas. É a casa rústica de um povoado de Morvan. No entanto, com suas dependências campesinas e graças ao trabalho e à economia do pai, é uma casa onde a vida da família encontrou a segurança e a ventura. No quarto iluminado pela lâmpada junto à qual o pai, agricultor e sacristão, lê de noite a vida dos santos, o menino vivencia seu devaneio de primitividade, um devaneio que lhe acentua a solidão até o ponto de imaginar que mora

---

17. Henri Bachelin, *Le serviteur*, 6ª ed., Mercure de France, com um belo prefácio de René Dumesnil, que fala da vida e da obra do romancista esquecido.

numa cabana perdida na floresta. Para um fenomenólogo que procura as raízes da função de habitar, a página de Henri Bachelin é um documento de grande pureza. Eis a passagem essencial (p. 97): "Eram horas em que com força, juro, eu nos sentia como que eliminados da cidadezinha, da França e do mundo. Eu sentia prazer — e guardava para mim as minhas sensações — em imaginar-nos vivendo no meio dos bosques, numa bem aquecida cabana de carvoeiros: gostaria de ouvir os lobos aguçarem as garras no granito indestrutível da soleira de nossa porta. Nossa casa servia-me de cabana. Via-me ao abrigo da fome e do frio. Se eu tremia, era só de bem-estar." E falando de seu pai, num romance escrito sempre na segunda pessoa, Henri Bachelin acrescenta: "Bem alimentado na minha cadeira, eu mergulhava no sentimento de tua força."

Assim, o escritor nos atrai para o centro da casa como para um centro de força, numa zona de proteção maior. Ele aprofunda esse "sonho da cabana" que quem aprecia as imagens lendárias das casas primitivas conhece muito bem. Mas, na maior parte de nossos sonhos de cabanas, desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações citadinas. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio. Mais ditoso que os sonhadores de evasões longínquas, Bachelin encontra na própria casa a raiz do devaneio da cabana. Tudo o que ele tem a fazer é trabalhar um pouco o espetáculo do quarto de família; é escutar, no silêncio do serão, a lareira que crepita enquanto o vento frio sitia a casa, para saber que no centro desta, sob o círculo de luz da lâmpada, ele mora numa casa circular, na cabana primitiva. Quantos abrigos encaixados uns nos outros encontraríamos se registrássemos, em seus detalhes e hierarquia, todas as imagens pelas quais vivemos os nossos devaneios de intimidade! Quantos valores difusos poderíamos concentrar se vivêssemos, com toda a sinceridade, as imagens dos nossos devaneios!

Na página de Bachelin, a cabana revela-se como a raiz axial da função de habitar. Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. É tão simples que não pertence mais às lembranças, tantas vezes excessivamente carregadas de imagens. Pertence às lendas. É um centro de lendas. Diante de uma luz distante, perdida na noite, quem

não sonhou com a choupana; quem, mais empenhado ainda nas lendas, não sonhou com a cabana do eremita?

A *cabana do eremita*, eis uma gravura-princeps! As verdadeiras imagens são *gravuras*. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação. A cabana do eremita é um tema que dispensa variações. A partir da mais simples evocação, a "repercussão fenomenológica" apaga as ressonâncias medíocres. A cabana do eremita é uma gravura que sofreria de um excesso de pitoresco. Deve receber sua verdade da intensidade de sua essência, a essência do verbo habitar. Logo, a cabana é a solidão centralizada. Na terra das lendas, não há cabana média. O geógrafo pode bem trazer-nos, de suas longínquas viagens, fotografias de aldeias de cabanas. Nosso passado de lendas transcende tudo o que foi visto, tudo o que vivemos pessoalmente. A imagem nos conduz. Vamos à solidão extrema. O eremita está *só* diante de Deus. A cabana do eremita é o antitipo do mosteiro. Em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita e ora, um universo fora do universo. A cabana não pode receber a menor riqueza "deste mundo". Tem uma feliz intensidade de pobreza. A cabana do eremita é uma glória da pobreza. De despojamento em despojamento, ela nos dá acesso ao absoluto do refúgio.

Essa valorização de um centro de solidão concentrada é tão forte, tão primitiva, tão indiscutível que a imagem da luz distante serve de referência para imagens menos nitidamente localizadas. Henry-David Thoreau ouve a "trompa de caça no fundo do bosque". Essa "imagem" de centro mal determinado, essa imagem sonora que enche a natureza noturna lhe sugere uma imagem de repouso e confiança: "Esse som", diz ele, "é tão amigável quanto a candeia distante do eremita." [18] E nós, que nos lembramos, de que vale íntimo soam ainda as trompas de outrora, e por que aceitamos imediatamente a comum amizade do mundo sonoro, despertado pela trompa, e do mundo do eremita, iluminado pela luz distante? Como imagens tão raras na vida têm tal poder sobre a imaginação?

---

18. Henry-David Thoreau, *Un philosophe dans les bois*, trad. francesa, p. 50.

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Assim, é no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde. É preciso perder o paraíso terrestre para vivê-lo verdadeiramente, para vivê-lo na realidade de suas imagens, na sublimação absoluta que transcende a toda paixão. Um poeta, meditando sobre a vida de um grande poeta — Victor-Émile Michelet meditanto a obra de Villiers de l'Isle-Adam — escreve: "Que pena! É preciso avançar na idade para conquistar a juventude, para livrá-la dos entraves, para viver segundo seu impulso inicial."

A poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, o que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Oferece-nos imagens como deveríamos imaginá-las no "impulso inicial" da juventude. As imagens princeps, as gravuras simples, os devaneios da cabana são convites para recomeçar a imaginar. Elas nos devolvem moradas do ser, casas do ser, onde se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens tão estabilizadoras, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser. Ao contemplar tais imagens, ao ler as imagens do livro de Bachelin, *ruminamos primitividade*. Por essa primitividade reconstituída, desejada, vivida em imagens simples, um álbum de cabanas seria um manual de exercícios simples para a fenomenologia da imaginação.

Na esteira da luz distante da cabana do eremita, símbolo do homem que vela, um levantamento considerável de documentos literários relativos à poesia da casa poderia ser explorado sob o signo da lâmpada que brilha à janela. Seria necessário pôr essa imagem sob a dependência de um dos maiores teoremas da imaginação do mundo da luz: *Tudo o que brilha vê.* Rimbaud disse em três sílabas esse teorema cósmico: "Nácar vê."[19] A lâmpada vela, e portanto vigia. Quanto mais estreito é o fio de luz, mais penetrante é a vigilância.

---

19. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, ed. du Grand-Chêne, Lausanne, p. 321.

A lâmpada à janela é o olho da casa. A lâmpada, no reino da imaginação, jamais se acende do lado de fora. É luz enclausurada que só pode filtrar do lado de fora. Um poema intitulado *Emmuré* (*Emparedado*) começa assim:

Uma lâmpada acesa atrás da janela
Vela no coração secreto da noite.

Alguns versos antes o poeta diz:

Do olhar aprisionado
Entre suas quatro paredes de pedra. [20]

No romance de Henri Bosco, *Hyacinthe*, que, com outra narrativa, *Le jardin de Hyacinthe*, constitui um dos mais surpreendentes romances psíquicos do nosso tempo, uma lâmpada *espera* à janela. Através dela a casa espera. A lâmpada é o signo de uma grande espera.

Pela luz da casa distante, a casa vê, vela, vigia, espera.

Quando me deixo levar pela embriaguez das inversões entre o devaneio e a realidade, ocorre-me esta imagem: a casa distante e sua luz é para mim, diante de mim, a casa que olha para fora — agora é a vez dela! — pelo buraco da fechadura. Sim, na casa há alguém que vela, um homem está trabalhando ali enquanto eu sonho, é uma existência obstinada enquanto eu persigo sonhos fúteis. Por sua luz, a casa é humana. Ela vê como um homem. É um olho aberto para a noite.

E outras imagens sem fim vêm florir a poesia da casa na noite. Às vezes ela brilha como um inseto reluzente na relva, o ser com sua luz solitária:

Verei vossas casas como insetos reluzentes no fundo das colinas. [21]

Outro poeta chama as casas que brilham sobre a terra de "estrelas da relva". Christiane Barucoa diz ainda da lâmpada na casa humana:

Estrela prisioneira presa no gelo do instante.

20. Christiane Barucoa, *Antée*, Cahiers de Rochefort, p. 5.
21. Hélène Morange, *Asphodèles et pervenches*, ed. Seghers, p. 29.

Parece que, em tais imagens, as estrelas do céu vêm habitar a terra. As casas dos homens formam constelações na terra.

G.-E. Clancier, com dez aldeias e suas luzes, fixa uma constelação do Leviatã sobre a terra:

> *Uma noite, dez aldeias, uma montanha*
> *Um leviatã negro cravejado de ouro.*
>
> G.-E. CLANCIER, *Une voix*, ed. Gallimard, p. 172

Erich Neumann analisou o sonho de um paciente que, olhando do alto de uma torre, via as estrelas nascerem e brilharem na terra. Elas saíam do seio da terra; a terra não era nessa obsessão uma simples imagem do céu estrelado. Era a grande mãe produtora do mundo, produtora da noite e das estrelas [22]. No sonho de seu paciente, Neumann mostra a força do arquétipo da mãe-terra, da Mutter-Erde. A poesia naturalmente vem de um devaneio que *insiste* menos que o sonho noturno. Trata-se apenas do "gelo do instante". Mas o documento poético não é menos indicativo disso. Um signo terrestre apóia-se num ser do céu. A arqueologia das imagens é, pois, iluminada pela imagem rápida, pela imagem instantânea do poeta.

Apresentamos todas essas considerações sobre uma imagem que pode parecer banal para mostrar que as imagens não podem ficar quietas. O devaneio poético, ao contrário do devaneio de sonolência, não adormece jamais. Sempre lhe é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação. Mas por mais cósmica que se torne a casa isolada iluminada pela estrela de sua lâmpada, ela se impõe sempre como uma solidão: citemos um último texto que acentua essa solidão.

Nos *Fragments d'un journal intime* reproduzidos no começo de uma antologia de cartas de Rilke [23], encontra-se a cena seguinte: Rilke e dois de seus companheiros percebem na noite profunda "a janela iluminada de uma cabana distante, a última cabana, aquela que está sozinha no horizonte diante dos campos e dos charcos". Essa imagem de uma solidão simbolizada por uma única luz comove o coração do poeta, comove-o tão pessoalmente que o isola de seus companheiros. Rilke acrescenta, falando do

---

22. Erich Neumann, *Eranos-Jahrbuch*, 1955, pp. 40-41.
23. Rilke, *Choix de lettres*, ed. Stock, 1934, p. 15.

grupo de três amigos: "Por mais perto que estivéssemos um do outro, permanecíamos como três seres isolados que vêem a noite pela primeira vez." Expressão que nunca haveremos de meditar o bastante, já que a mais banal das imagens, uma imagem que o poeta viu decerto centenas de vezes, recebe de repente o signo da "primeira vez" e transmite esse signo à noite familiar. Não se poderá dizer que a luz vinda de um velador solitário, de um velador obstinado assume um poder de hipnotismo? Somos hipnotizados pela solidão, hipnotizados pelo olhar da casa solitária. Entre ela e nós o vínculo é tão forte que já não sonhamos senão com uma cabana solitária na noite:

O Licht im schlafenden Haus. [24]

Com a cabana, com a luz que vela no horizonte distante, acabamos de indicar em sua forma mais simplificada a condensação de intimidade do refúgio. Tínhamos a princípio, no começo deste capítulo, tentado diferenciar a casa segundo sua verticalidade. Precisamos agora, sempre com a ajuda de documentos literários circunstanciados, explicar melhor os valores de proteção da casa contra as forças que a sitiam. Depois de ter examinado essa dialética dinâmica entre a casa e o universo, examinaremos poemas em que a casa é todo um mundo.

---

24. Richard von Schaukal, *Anthologie de la poésie allemande*, ed. Stock, II, p. 125.

CAPÍTULO II

CASA E UNIVERSO

Quando os cimos de nosso céu se juntarem
Minha casa terá um teto.

PAUL ÉLUARD, *Dignes de vivre*,
ed. Julliard, 1941, p. 115

Afirmamos no capítulo anterior que há sentido em dizer que se "lê uma casa", que se "lê um quarto", já que quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade. Vamos examinar em leitura lenta algumas casas e alguns quartos "escritos" por grandes escritores.

I

Conquanto seja, no fundo, um citadino, Baudelaire sente o crescimento do valor da intimidade quando uma casa é atacada pelo inverno. Em *Les paradis artificiels* (p. 280), ele fala da felicidade de Thomas de Quincey, enclausurado no inverno, enquanto lê Kant, ajudado pelo idealismo do ópio. A cena se passa num *cottage* [1] do País de Gales. "Uma bela habitação não torna o inverno mais poético, e o inverno não aumenta a poesia da habitação? O *cottage* branco estava *assentado* no fundo de um *pequeno* vale *cercado* de montanhas *bastante altas*; estava como que *envolto* em

---

1. Essa palavra suave para os olhos, como destoa num texto francês se a pronunciamos à inglesa!

arbustos." Sublinhamos as palavras que, nessa curta frase, pertencem à imaginação do repouso. Que quadro, que enquadramento de tranqüilidade para um comedor de ópio que, lendo Kant, reúne a solidão do sonho e a solidão do pensamento! Podemos, sem dúvida, ler a página de Baudelaire como se lê uma página fácil, fácil demais. Um crítico literário poderia mesmo admirar-se de que o grande poeta tenha usado imagens tão banais. Mas se lermos essa página tão simples aceitando os devaneios de repouso que ela sugere, se fizermos uma pausa nas palavras sublinhadas, eis que ela nos põe de corpo e alma no âmago da tranqüilidade. Sentimo-nos colocados no centro de proteção da casa do valezinho, "envoltos" também nos tecidos do inverno.

E temos muito calor, *porque* lá fora faz frio. Na seqüência desse "paraíso artificial" mergulhado no inverno, Baudelaire diz que o sonhador pede um inverno rude. "Pede anualmente ao céu tanta neve, granizo e geada quanto seja possível. É preciso que haja um inverno canadense, um inverno russo. Seu ninho será mais quente, mais doce, mais amado..." [2] Como Edgar Poe, grande sonhador de cortinas, Baudelaire, para calafetar o abrigo cercado pelo inverno, pede também "pesadas cortinas que ondulam até o chão". Atrás das cortinas escuras, parece que a neve é mais branca. Tudo se ativa quando se acumulam as contradições.

Baudelaire forneceu-nos um quadro centralizado; levou-nos ao centro de um devaneio que podemos usar para nós mesmos. Acrescentaremos a ele, sem dúvida, traços pessoais. No *cottage* de Thomas de Quincey evocado por Baudelaire, introduziremos os seres do nosso passado. Recebemos assim o benefício de uma evocação sem sobrecarga. Nossas lembranças mais pessoais podem vir habitar aqui. Graças a não sei que simpatia, a descrição de Baudelaire perdeu sua banalidade. E é sempre assim: os centros de devaneio bem determinados são meios de comunicação entre os homens do sonho com a mesma segurança que os conceitos bem definidos são meios de comunicação entre os homens de pensamento.

---

2. Henri Bosco sintetiza bem esse tipo de devaneio nesta breve fórmula: "Quando o abrigo é seguro, a tempestade é boa."

Em *Curiosités esthétiques* (p. 331), Baudelaire fala também de uma tela de Lavieille que representa "uma choupana na orla de um bosque" no inverno, "a estação triste". E no entanto: "Alguns dos efeitos que Lavieille expressou freqüentemente me parecem", diz Baudelaire, "extratos da ventura de inverno." O inverno *evocado* é um reforço da felicidade de habitar. No reino da imaginação, o inverno relembrado aumenta o valor de habitação da casa.

Se nos pedissem para fazer um levantamento do onirismo do *cottage* de Thomas de Quincey revivido por Baudelaire, diríamos que traz consigo o cheiro inexpressivo do ópio, uma atmosfera de entorpecimento. Nada há que expresse a valentia das paredes, a coragem do teto. A casa não luta. Dir-se-ia que Baudelaire só sabe fechar-se entre cortinas.

Na literatura essa ausência de luta surge freqüentemente com relação às casas durante o inverno. Na literatura, a dialética da casa e do universo é simples demais. A neve, em particular, aniquila com excessiva facilidade o mundo exterior. Ela universaliza o universo em uma única totalidade. Numa palavra, na palavra neve, o universo é expresso e suprimido para o ser abrigado. Em *Les déserts de l'amour* (p. 104), Rimbaud diz: "Era como uma noite de inverno, com uma neve para sufocar decididamente o mundo."

Seja como for, para além da casa habitada, o cosmos do inverno é um cosmos simplificado. É uma não-casa no estilo em que o metafísico fala de um não-eu. Da casa à não-casa ordenam-se facilmente todas as contradições. Na casa, tudo se diferencia, se multiplica. Do inverno, a casa recebe reservas de intimidade, delicadezas de intimidade. No mundo fora da casa, a neve apaga os passos, embaralha os caminhos, abafa os ruídos, mascara as cores. Sente-se em ação uma negação cósmica pela brancura universal. O sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior sente um aumento de intensidade de todos os valores de intimidade.

II

De todas as estações, o inverno é a mais velha. Envelhece lembranças. Remete a um passado longínquo. Sob a neve, a casa

é velha. Parece que a casa vive no passado, nos séculos remotos. Esse sentimento é bem sugerido por Bachelin nas páginas em que o inverno se faz sentir em toda a sua hostilidade[3]. "Eram noites em que, nas velhas casas cercadas de neve e de vento frio, as grandes histórias, as belas lendas que os homens transmitem assumem um sentido concreto e se tornam suscetíveis, para quem as penetra, de uma aplicação imediata. E foi assim, talvez, que um de nossos ancestrais, que expirou no ano mil, pôde crer no fim do mundo." Pois as histórias não são aqui contos de serão, histórias de fadas contadas pelas avós; são histórias de homens, histórias que meditam forças e signos. Nesses invernos, diz Bachelin em outro ponto (p. 58), "parece-me que (sob o manto da vasta chaminé) as velhas lendas deviam ser então muito mais velhas do que são hoje". Tinham precisamente essa antiguidade do drama dos cataclismos, dos cataclismos que podem anunciar o fim do mundo.

Evocando esses serões de inverno dramático na casa paterna, Bachelin escreve (p. 104): "Quando nossos companheiros de serões partiram com os pés na neve e a cabeça entre as rajadas, parecia-me que iam muito longe, até terras desconhecidas onde habitavam as corujas e os lobos. Eu ficava tentado a gritar-lhes, como tinha lido nos meus primeiros livros de história: 'Vão com a graça de Deus!' "

III

Examinemos agora um caso mais complexo, um caso que pode parecer paradoxal. Tiramo-lo de uma página de Rilke[4].

Para ele, contrariamente à tese geral que sustentávamos no capítulo anterior, é sobretudo na cidade que a tempestade é ostensiva, que o céu exibe mais claramente a sua fúria. No campo, a tempestade seria menos hostil. Eis, a nosso ver, um paradoxo de cosmicidade. Mas, naturalmente, a página rilkiana é bela e vale a pena comentá-la.

---

3. Henri Bachelin, op. cit. p. 102.
4. Rilke, *Lettres à une musicienne*, trad. francesa, p. 112.

Vejamos o que Rilke escreve à "musicista": "Sabes que na cidade essas borrascas noturnas me assustam? Dir-se-ia que em seu orgulho de elementos elas nem sequer nos vêem. Ao passo que, no campo, elas vêem a casa solitária, tomam-na em seus braços possantes e assim a fortalecem; gostaríamos então de estar do lado de fora, no jardim uivante; ou ao menos ficaríamos à janela, aprovando as velhas árvores coléricas que se agitam como se o espírito dos profetas as habitasse."

A página de Rilke parece-me, no estilo fotográfico, um "negativo" da casa, uma inversão da função de habitar. A tempestade brame e retorce as árvores; Rilke, abrigado na casa, gostaria de estar *lá fora*, não por necessidade de desfrutar o vento e a chuva, mas para uma busca de devaneio. Sentimos que então Rilke participa da contracólera da árvore atacada pela cólera do vento. Mas não participa da resistência da casa. Deposita sua confiança na sabedoria da borrasca, na clarividência do relâmpago, em todos os elementos que, mesmo em sua fúria, vêem a morada do homem e concordam em poupá-la.

Mas esse "negativo" da imagem não é menos revelador. Testemunha um dinamismo de luta cósmica. Rilke — ele deu muitas provas dessa luta e muitas vezes teremos de nos referir a isso — conhece o drama das moradas humanas. Qualquer que seja o pólo da dialética em que o sonhador se situe, qualquer que seja a casa ou o universo, a dialética dinamiza-se. A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, ambos se atiram reciprocamente em devaneios opostos. Rilke admite que as provações "fortalecem" a velha casa. A casa capitaliza suas vitórias contra a borrasca. E, já que numa pesquisa sobre a imaginação devemos ultrapassar o reino dos fatos, sabemos bem que nos sentimos mais tranqüilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos.

IV

Em oposição ao "negativo" que acabamos de examinar, vamos apresentar o exemplo de uma positividade de adesão total ao drama da casa atacada pela tempestade.

A casa de Malicroix [5] chama-se La Redousse. Está construída numa ilha da Camarga, não longe do rio que brame. É uma casa humilde. Parece frágil. Vejamos sua coragem.

O escritor prepara a tempestade em longas páginas. Uma meteorologia poética vai às fontes de onde nascerão o movimento e o ruído. Com que arte o escritor aborda primeiro o absoluto do silêncio, a imensidade dos espaços do silêncio! "Nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados. Penetrei nesses espaços. Os ruídos colorem a extensão e dão-lhe uma espécie de corpo sonoro. A ausência deles a abandona em toda a sua pureza; e a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado nos acomete no silêncio. Ela me invadiu e, durante alguns minutos, confundi-me com essa grandeza da paz noturna.

"Ela se impunha como um ser.

"A paz tinha um corpo. Tomado da noite, feito da noite. Um corpo real, um corpo imóvel."

Nesse vasto poema em prosa vêm então páginas que têm a mesma progressão de rumores e temores que as estâncias dos *Djinns* em Victor Hugo. Aqui, porém, o escritor compraz-se em mostrar o estreitamento do espaço no centro do qual a casa viverá como um coração angustiado. Uma espécie de angústia cósmica preludia a tempestade. Depois, todas as gargantas do vento se distendem. Em breve todos os animais da borrasca se fazem ouvir. Que bestiário do vento poderíamos estabelecer se nos dedicássemos — não somente nas páginas mencionadas mas em toda a obra de Henri Bosco — a analisar a dinamologia das tempestades! O escritor sabe por instinto que todas as agressões, venham elas do homem ou do mundo, são animais. Por mais sutil que seja uma agressão vinda do homem, por mais indireta, camuflada e construída que seja, ela revela origens inexpiadas. Um pequeno filamento animal vive no menor dos ódios. O poeta psicólogo — ou o psicólogo poeta, se é que ele existe — não se engana ao marcar com um grito animal os diferentes tipos de agressão. E outra terrível característica do homem é não compreender intuitivamente as forças do universo senão por uma psicologia da cólera.

5. Henri Bosco, *Malicroix*, pp. 105 ss.

E a casa, contra esta matilha que pouco a pouco se desencadeia, torna-se o verdadeiro ser de uma humanidade pura, o ser que se defende sem jamais ter a responsabilidade de atacar. La Redousse é a Resistência do homem. É *valor humano*, grandeza do Homem.

Eis a página central da resistência humana da casa no centro da tempestade (p. 115): "A casa lutava bravamente. A princípio ela se queixava; as piores rajadas a atacaram de todos os lados ao mesmo tempo, com um ódio nítido e tais urros de raiva que, durante alguns momentos, eu tremi de medo. Mas ela resistiu. Quando começou a tempestade, ventos mal-humorados dedicaram-se a atacar o telhado. Tentaram arrancá-lo, partir-lhe os rins, fazê-lo em pedaços, aspirá-lo. Mas ele curvou o dorso e agarrou-se ao velho vigamento. Então outros ventos vieram e, arremessando-se rente ao solo, arremeteram contra as muralhas. Tudo se vergou sob o choque impetuoso; mas a casa, flexível, tendo-se curvado, resistiu à fera. Sem dúvida ela se prendia ao solo da ilha por raízes inquebrantáveis, e por isso suas finas paredes de pau-a-pique e madeira tinham uma força sobrenatural. Por mais que atacassem as janelas e as portas, pronunciassem ameaças colossais ou trombeteassem na chaminé, o ser agora humano em que eu abrigava meu corpo nada cedeu à tempestade. A casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o meu coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe.

"Eu só tinha a ela para me proteger e amparar. Estávamos sozinhos."

Falando da maternidade da casa em nosso livro *La terre et les rêveries du repos*, citamos estes dois versos imensos de Milosz, onde se unem as imagens da Mãe e da Casa:

Digo minha Mãe. E é em ti que penso, ó Casa!
Casa dos belos estios obscuros de minha infância.

Mélancolie

É uma imagem semelhante que se impõe ao reconhecimento comovido do habitante de La Redousse. Aqui, porém, a imagem não advém da nostalgia de uma infância. É apresentada em sua atualidade de proteção. Mais, também, que uma comunhão de ternura, há aqui comunhão de forças, concentração de duas cora-

gens, de duas resistências. Que imagem de concentração de ser, essa casa que se "aperta" contra seu habitante, que se torna a célula de um corpo com suas paredes próximas! O refúgio contraiu-se. E, mais protetor, tornou-se exteriormente mais forte. De refúgio passou a reduto. A choupana transformou-se em fortaleza da coragem para o solitário que nela deve aprender a vencer o medo. Tal morada é educativa. Lemos as páginas de Bosco como um acúmulo das reservas de força nos castelos interiores da coragem. Na casa que a imaginação converteu no próprio centro de um ciclone, é preciso superar as meras impressões de conforto que sentimos em qualquer abrigo. É preciso participar do drama cósmico enfrentado pela casa que luta. Todo o drama de Malicroix é um teste de solidão. O habitante de La Redousse deve dominar a solidão na casa de uma ilha sem aldeia. Deve adquirir nela a dignidade da solidão alcançada por um ancestral que um grande drama da vida tornou solitário. Deve estar só, sozinho num cosmos que não é o de sua infância. Deve, homem de uma raça terna e feliz, elevar sua coragem, aprender a coragem diante de um cosmos rude, pobre, frio. A casa isolada vem dar-lhe imagens fortes, isto é, conselhos de resistência.

Assim, diante da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e de resistência da casa são transpostos em valores humanos. A casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela curva as costas sob o aguaceiro, retesa os rins. Sob as rajadas, dobra-se quando é preciso dobrar-se, segura de poder endireitar-se de novo no momento certo, desmentindo sempre as derrotas passageiras. Tal casa convida o homem a um heroísmo cósmico. É um instrumento para afrontar o cosmos. As metafísicas "do homem atirado no mundo" poderiam meditar concretamente sobre a casa atirada na borrasca, desafiando a cólera do céu. Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. O problema não é somente um problema do ser, é um problema de energia e, conseqüentemente, de contra-energia.

Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.

Essa transposição do ser da casa em valores humanos pode ser considerada como uma atividade de metáforas? Não haverá aí senão linguagem imagética? Enquanto metáforas, um crítico literário haveria de julgá-las exageradas. Por outro lado, um psicólogo positivo reduziria imediatamente a linguagem carregada de imagens à realidade psicológica do medo de um homem murado em sua solidão, longe de qualquer ajuda humana. Mas a fenomenologia da imaginação não pode se contentar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo.

E, na leitura assimilada à vida, toda passividade desaparece quando tentamos tomar consciência dos atos criadores do poeta que expressa o mundo, um mundo que se abre aos nossos devaneios. No romance de Henri Bosco, *Malicroix,* o mundo trabalha o homem solitário mais do que os personagens podem fazê-lo. Se tirássemos do romance todos os poemas em prosa que ele contém, quase nada restaria a não ser uma questão de herança, um duelo de um notário com um herdeiro. Mas que benefício para um psicólogo da imaginação se à leitura "social" for acrescentada a leitura "cósmica"! Ele compreenderá que o cosmos forma o homem, transforma um homem das colinas em um homem da ilha e do rio. Perceberá que a casa remodela o homem.

Com a casa vivida pelo poeta, somos assim conduzidos a um ponto sensível da antropocosmologia. A casa é então um instrumento de topoanálise. É um instrumento eficaz precisamente porque de uso difícil. Em suma, a discussão de nossas teses é levada a um terreno que nos é desfavorável. Com efeito, a casa é, a primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio [6]. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo hu-

---

6. De fato, é interessante notar que a palavra *casa* não figura no índice minuciosamente feito da nova edição do livro de C.-G. Jung, *Métamorphose de l'âme et de ses symboles,* trad. francesa de Yves Le Lay.

mano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo. Lendo e relendo *Malicroix,* ouço caminhar sobre o telhado de La Redousse, como diz Pierre-Jean Jouve, "o tamanco de ferro do sonho".

Mas o complexo realidade-sonho nunca é definitivamente resolvido. Mesmo quando começa a viver humanamente, a casa não perde toda a sua "objetividade". É preciso analisar melhor como se apresentam, na geometria do sonho, as casas do passado, as casas onde vamos reencontrar, em nossos devaneios, a intimidade do passado. É preciso estudar constantemente como, por meio da casa, a terna matéria da intimidade recupera sua forma, a forma que tinha quando encerrava um calor primordial [7]:

E da antiga casa
Sinto a ruiva tepidez
Que vem dos sentidos ao espírito.

V

Inicialmente podemos desenhar essas casas antigas, dar-lhes conseqüentemente uma *representação* que tem todas as características de uma cópia do real. Esse desenho objetivo, desligado de qualquer devaneio, é um documento rígido e estável que marca uma biografia.

Mas essa representação exteriorista, se pelo menos demonstrar habilidade de desenho, talento de representação, logo se torna insistente, convidativa; e a simples apreciação da expressão adequada, da construção adequada prolonga-se em contemplação e em devaneio. O devaneio volta a habitar o desenho exato. A representação de uma casa não permite que um sonhador fique indiferente por muito tempo.

Muitas vezes, bem antes do tempo em que comecei a ler diariamente os poetas, eu dizia a mim mesmo que gostaria de habi-

7. Jean Wahl, *Poèmes*, p. 23.

tar uma casa como as que se vêem nas gravuras. A casa rústica, a casa feita com madeira talhada, atraía-me ainda mais. Parece-me que as madeiras talhadas exigem simplicidade. Por elas meu devaneio habitava a casa essencial.

Eu acreditava que esses devaneios ingênuos fossem só meus; qual não foi minha surpresa quando encontrei traços deles em minhas leituras!

André Lafon escrevera em 1913 [8]:

Sonho com uma morada, casa baixa de janelas
Altas, três degraus gastos, rasos e esverdeados.
....
Morada pobre e secreta com ar de gravura antiga
Que só vive em mim e onde eu entro às vezes,
Sentando-me para esquecer o dia cinzento e a chuva.

Tantos outros poemas de André Lafon são escritos sob o signo da "casa pobre"! A casa, nas "gravuras" literárias que ele traça, acolhe o leitor como a um hóspede. Uma audácia mais e o leitor tomaria o buril em suas mãos para gravar a leitura.

Há tipos de gravuras que definem tipos de casa. Annie Duthil escreve assim [9]: "Estou numa casa de gravuras japonesas. O sol reluz em toda parte, pois tudo é transparente."

Há casas claras onde em todas as estações do ano mora o verão. São feitas só de janelas.

Não será também um habitante de gravuras o poeta que nos diz [10]:

Quem não tem no fundo do coração
Um sombrio castelo de Elseneur
....
Como as pessoas do passado
Construímos em nós mesmos pedra
Por pedra um grande castelo assombrado?

Assim, reconforto-me nos desenhos de minhas leituras. Vou morar nas "gravuras literárias" que os poetas me oferecem.

8. André Lafon, *Poésies. Le rêve d'un logis*, p. 91.
9. Annie Duthil, *La pêcheuse d'absolu*, ed. Seghers, p. 20.
10. Vincent Monteiro, *Vers sur verre*, p. 15.

Quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha a minha imaginação de habitante. Ela não é apenas uma "representação". Suas linhas são *fortes*. O abrigo é *fortificante*. Quer ser habitado *simplesmente*, com a grande *segurança* que a *simplicidade* proporciona. A casa gravada revela em mim o *sentido da cabana*; revivo nela a *força de olhar* que a *janelinha* tem. E vejam! Quando digo sinceramente a imagem, eis que sinto necessidade de sublinhá-la. *Sublinhar* não será *gravar* escrevendo?

VI

Às vezes a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade de devaneio, um devaneio menos desenhado. "Minha casa", diz Georges Spyridaki [11], "é diáfana, mas não é de vidro. Teria antes a constituição do vapor. Suas paredes condensam-se e se expandem segundo o meu desejo. Por vezes, aperto-as em torno de mim, como uma armadura de isolamento... Mas, às vezes, deixo as paredes de minha casa se expandirem no espaço que lhes é próprio, que é a extensibilidade infinita."

A casa de Spyridaki respira. É a armadura e depois se estende até o infinito. Ou seja, vivemos aí sucessivamente na segurança e na aventura. Ela é cela e é mundo. Transcende a geometria.

Dar irrealidade à imagem ligada a uma forte realidade coloca-nos no alento da poesia. Textos de René Cazelles vão mostrar essa expansão, se aceitarmos ir morar nas imagens do poeta. Do fundo de sua Provença, ele descreve a terra dos mais nítidos contornos[12]: "A casa inencontrável em que respira essa flor de lavas, em que nascem as tempestades, a extenuante felicidade, quando deixarei de procurá-la?

....

"Destruída a simetria, servir de pasto aos ventos.

....

"Gostaria que minha casa fosse semelhante à do vento do mar, palpitante de gaivotas."

11. Georges Spyridaki, *Mort lucide*, ed. Seghers, p. 35.
12. René Cazelles, *De terre et d'envolée*, ed. G.L.M., 1953, pp. 23 e 36.

Assim, uma imensa casa cósmica existe potencialmente em todo sonho de casa. De seu centro irradiam-se os ventos e as gaivotas saem pelas janelas. Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa.

Às vezes, num repouso, o poeta volta ao centro de sua morada (p. 29):

... Tudo respira de novo
A toalha é branca.

A toalha, esse punhado de brancura, bastou para fixar a casa no seu centro.

As casas literárias de Georges Spyridaki e de René Cazelles são moradas de imensidade. As paredes tiraram férias. Em tais casas, curamos a claustrofobia. Há horas em que é salutar ir habitá-las.

A imagem dessas casas que integram o vento, que aspiram a uma leveza aérea, que abrigam na árvore de seu inverossímil crescimento um ninho prestes a voar, tal imagem pode ser rejeitada por um espírito positivo, realista. Mas, para uma tese geral sobre a imaginação, ela é valiosa porque tocada, sem que provavelmente o poeta o saiba, pelo apelo dos contrários que dinamizam os grandes arquétipos. Erich Neumann, num artigo de *Eranos* [13], mostrou que todo ser intensamente terrestre — e a casa é um ser intensamente terrestre — registra apesar disso os apelos de um mundo aéreo, de um mundo celeste. A casa bem enraizada gosta de ter uma ramificação sensível ao vento, um sótão que tem barulhos de folhagem. É pensando num sótão que um poeta escreve:

Pela escada das árvores
Nós subimos. [14]

Se de uma casa fazemos um poema, não é raro que as mais intensas contradições venham despertar-nos, como diria o filóso-

---

13. Erich Neumann, "Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit", op. cit., p. 12.
14. Claude Hartmann, *Nocturnes*, ed. La Galère.

fo, de nossos sonos conceptuais e libertar-nos de nossas geometrias utilitárias. Na página de René Cazelles, é a solidez que é atingida pela dialética imaginária. Respira-se aí o impossível cheiro de lava, o granito tem asas. Inversamente, o vento súbito é firme como uma viga. A casa conquista sua parcela de céu. Tem todo o céu como terraço.

Mas nosso comentário está se tornando demasiado preciso. Acolhe facilmente dialéticas parciais sobre as diferentes características da casa. Se prosseguíssemos, quebraríamos a unidade do arquétipo. É sempre assim. Mais vale deixar as ambivalências dos arquétipos envoltas em seu valor dominante. É por isso que o poeta será sempre mais sugestivo que o filósofo. Ele tem precisamente o direito de ser sugestivo. Então, seguindo o dinamismo que pertence à sugestão, o leitor pode ir mais longe, longe demais. Lendo e relendo o poema de René Cazelles, uma vez aceito o jato da imagem, sabe-se que se pode morar, não somente na altura da casa, mas numa sobre-altura. Em muitas imagens, gosto de praticar sobre-alturismo. A altura da imagem da casa dobrou-se na representação sólida. Quando o poeta a desdobra, a estende, ela se oferece num aspecto fenomenológico muito puro. A consciência "se eleva" durante uma imagem que comumente "repousa". A imagem já não é descritiva; é resolutamente inspiradora.

Estranha situação: os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças.

O leitor não deixaria de aproveitar a ubiqüidade de um poema como este:

Uma casa construída no coração
Minha catedral de silêncio
Cada manhã retomada em sonho
E cada noite abandonada
Uma casa coberta de aurora
Aberta ao vento da minha mocidade. [15]

Essa "casa" é uma espécie de casa leve que se desloca, para mim, nos sopros do tempo. Está realmente aberta ao vento de

15. Jean Laroche, *Mémoire d'été*, ed. Cahiers de Rochefort, p. 9.

outro tempo. Dir-se-ia que ela pode acolher-nos em todas as manhãs de nossa vida para nos dar confiança na vida. Dos versos de Jean Laroche aproximo, em meus devaneios, a página em que René Char [16] sonha "no quarto que se fez leve e que pouco a pouco desenvolvia os grandes espaços da viagem". Se o Criador escutasse o Poeta, criaria a tartaruga voadora que levaria ao céu azul as grandes seguranças da terra.

Será necessária mais uma prova dessas casas leves? Num poema que tem por título *Maison de vent*, Louis Guillaume sonha assim [17]:

Por tanto tempo te construí, ó casa!
A cada lembrança eu transportava pedras
Do riacho para o alto de tuas paredes
E via, colmo curtido pelas estações do ano,
Teu telhado mutável como o mar
Dançar no fundo das nuvens
A que misturava sua fumaça

Casa de vento, morada que um sopro apagava.

Pode causar estranheza que tenhamos acumulado tantos exemplos. Um espírito realista é taxativo: "Isso é insustentável! Não passa de vã e inconsistente poesia, uma poesia que nada tem a ver com a realidade." Para o homem positivo, tudo o que é irreal se parece, já que as formas estão submersas e afogadas na irrealidade. Só as casas reais poderiam ter uma individualidade.

Mas um sonhador de casas vê casas em toda parte. Tudo serve de motivação para os sonhos de abrigo. Jean Laroche diz ainda:

Essa peônia é uma casa vaga
Onde cada qual encontra a noite.

A pêonia não encerra em sua noite vermelha um inseto adormecido?

Todo cálice é morada.

---

16. René Char, *Fureur et mystère*, p. 41.
17. Louis Guillaume, *Noir comme la mer*, ed. Les Lettres, p. 60.

Dessa morada, outro poeta faz uma mansão de eternidade:

Peônias e papoulas paraísos taciturnos!

escreve Jean Bourdeillette num verso de infinito [18].

Quando sonhamos tanto na corola de uma flor, outras são as nossas lembranças na casa perdida, dissolvida nas águas do passado. Quem poderá ler, sem entrar num sonho sem fim, estes quatro versos:

O quarto morre mel e tília
Onde as gavetas se abriram em luto
A casa se mistura à morte
Num espelho que se embaça. [19]

VII

Quando passamos dessas imagens iluminadas para imagens que insistem, que nos obrigam a lembrar-nos mais longe em nosso passado, os poetas são nossos mestres. Com que força eles provam que as casas para sempre perdidas vivem em nós! Em nós elas insistem para reviver, como se esperassem de nós um suplemento de ser. Como moraríamos melhor na casa! Como nossas velhas lembranças têm subitamente uma viva possibilidade de ser! Julgamos o passado. Uma espécie de remorso de não ter vivido assaz profundamente na velha casa acomete a alma, sobe do passado, submerge-nos. Rilke fala dessa pungente saudade em versos inesquecíveis, em versos que fazemos dolorosamente nossos, não tanto em sua expressão como pelo drama de um sentimento profundo [20]:

Ó nostalgia dos lugares que não foram
Bastante amados na hora passageira
Quem me dera devolver-lhes de longe
O gesto esquecido, a ação suplementar.

18. Jean Bourdeillette, *Les étoiles dans la main*, ed. Seghers, p. 48.
19. p. 28. Cf. também a evocação da casa perdida, p. 64.
20. Rilke, *Vergers*, XLI.

Por que nos saciamos tão depressa da felicidade de habitar a morada? Por que não fizemos as horas passageiras durarem? Alguma coisa mais que a realidade faltou à realidade. Na casa não sonhamos o bastante. E, já que é pelo devaneio que podemos reencontrá-la, a ligação é malfeita. Fatos atravancam nossa memória. Gostaríamos, para além das lembranças repisadas, de reviver nossas impressões abolidas e os sonhos que nos faziam crer na felicidade:

Onde foi que vos perdi, minhas imagens pisoteadas?

diz o poeta [21].

Então, se mantivermos o sonho na memória, se ultrapassarmos a coleção das lembranças precisas, a casa perdida na noite dos tempos sai da sombra, parte por parte. Nada fazemos para reorganizá-la. Seu ser se reconstitui a partir de sua intimidade, na doçura e na imprecisão da vida interior. Parece que algo fluido reúne as nossas lembranças. Fundimo-nos nesse fluido do passado. Rilke conheceu essa intimidade de fusão. Ele fala dessa fusão do ser na casa perdida: "Não tornei mais a ver essa estranha morada. Tal como a encontro em minha lembrança de visão infantil, ela não é uma construção; está fundida e repartida em mim: aqui um cômodo, ali outro cômodo e acolá um fundo de corredor que já não liga esses dois cômodos, mas conservou-se em mim como um fragmento. É assim que tudo se difundiu em mim, os quartos, as escadas que desciam com lentidão tão cerimoniosa, outras escadas, vãos estreitos subindo em espiral, em cuja obscuridade caminhávamos como o sangue nas veias." [22]

Assim, os sonhos descem às vezes tão profundamente num passado indefinido, num passado desobstruído de suas datas, que as lembranças nítidas da casa natal parecem desprender-se de nós. Esses sonhos surpreendem o nosso devaneio. Chegamos a duvidar de ter vivido onde vivemos. Nosso passado está em qualquer outra parte e uma irrealidade impregna os lugares e os tempos. Parece que estagiamos nos limbos do ser. E o poeta e o sonhador escrevem páginas que um metafísico do ser só lucra-

21. André de Richaud, *Le droit d'asile*, ed. Seghers, p. 26.
22. Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. francesa, p. 33.

ria em meditar. Aqui está, por exemplo, uma página de metafísica concreta que, cobrindo de devaneios a lembrança de uma casa natal, nos introduz nos lugares mal definidos, mal situados do ser, em que o espanto de ser nos arrebata: William Goyen escreve [23]: "Pensar que possamos vir ao mundo num lugar que a princípio não saberíamos sequer nomear, que vemos pela primeira vez; e que, nesse lugar anônimo, desconhecido, possamos crescer, circular até conhecermos o seu nome, pronunciá-lo com amor, que o chamemos de lar, onde lançamos nossas raízes, onde abrigamos os nossos amores; de forma que, cada vez que falamos dele, o fazemos como amantes, em cantos nostálgicos, em poemas transbordantes de desejo." O terreno em que o acaso semeou a planta humana nada era. E nesse fundo do nada crescem os valores humanos! Inversamente, se para além das lembranças vamos até o fundo dos sonhos, nessa pré-memória parece que o nada acaricia o ser, penetra o ser, desfaz suavemente os vínculos do ser. Perguntamo-nos: o que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o *valor* que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos já não se sustentam. Existiram? Uma irrealidade se infiltra na realidade das lembranças que estão na fronteira entre nossa história pessoal e uma pré-história indefinida, exatamente no ponto em que a casa natal, depois de nós, volta a nascer em nós. Pois antes de nós — Goyen nos faz compreender isso — ela era anônima. Era um lugar perdido no mundo. Assim, no limiar do nosso espaço, antes da era do nosso tempo, reina um tremor feito de conquistas e perdas de ser. E toda a realidde da lembrança se torna fantasmagórica.

Mas essa irrealidade formulada nos sonhos da lembrança não atingirá o sonhador diante das coisas mais sólidas, diante da casa de pedra à qual, sonhando com o mundo, o sonhador regressa à noite? William Goyen conhece essa irrealidade do real (op. cit., p. 88): "Eis por que, tantas vezes, quando voltava só, seguindo a vereda sob um véu de chuva, a casa parecia elevar-se sobre a mais diáfana das gazes, uma gaze tecida com um alento que tinhas exalado. Pensavas então que a casa nascida do trabalho

23. William Goyen, *La maison d'haleine*, trad. francesa Coindreau, p. 67.

dos carpinteiros talvez não existisse, que talvez nunca tivesse existido, que não passasse de uma imaginação criada pelo teu alento e que tu, que a tinhas exalado, podias, com um sopro semelhante, reduzi-la a nada." Em tal página, a imaginação, a memória e a percepção mudam sua função. A imagem estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal, pela participação da função do real e da função do irreal. Para estudar, não essa alternativa dos contrários, mas essa fusão dos contrários, os instrumentos da dialética lógica seriam inoperantes. Fariam a anatomia de uma coisa viva. Mas, se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso que todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto.

Quando duas imagens singulares, obras de dois poetas que vivenciam separadamente o seu devaneio, se encontram, parece que se reforçam mutuamente. Essa convergência de duas imagens excepcionais proporcionam, de certa forma, uma confirmação para a pesquisa fenomenológica. A imagem perde a sua gratuidade. O livre jogo da imaginação já não é uma anarquia. Da imagem de *La maison d'haleine* de William Goyen, aproximemos então uma imagem já citada em nosso livro *La terre et les rêveries du repos* (p. 96), imagem com a qual não soubemos fazer paralelos.

Pierre Seghers escreve [24]:

Uma casa aonde vou sozinho chamando
Um nome que o silêncio e as paredes me repetem
Uma estranha casa que perdura na minha voz
E que o vento habita.
Eu a invento, minhas mãos desenham uma nuvem
Um barco de céu aberto acima das florestas
Uma bruma que se dissipa e desaparece
Como num jogo de imagens.

Para melhor construir essa casa na bruma, no alento, seria necessário, segundo o poeta:

... Uma voz mais forte e o incenso
Azul do coração e das palavras.

24. Pierre Seghers, *Le domaine public*, p. 70. Levamos mais longe a citação que apresentamos em 1948, pois nossa imaginação de leitor é encorajada pelos devaneios que recebemos do livro de William Goyen.

Como a casa de alento, a casa do sopro e da voz é um valor que freme no limite entre o real e a irrealidade. Sem dúvida, um espírito realista ficará muito aquém dessa região dos frêmitos. Mas quem lê os poemas com a alegria de imaginar marcará com uma pedra branca o dia em que conseguir ouvir em dois registros os ecos da casa perdida. Para quem sabe escutá-la, a casa do passado não é uma geometria de ecos? As vozes, a voz do passado, ressoam de formas diferentes no grande aposento e no quartinho. Também de forma diferente ressoam os apelos na escada. Na ordem das lembranças difíceis, muito além das geometrias do desenho, cumpre reencontrar a tonalidade da luz; depois vêm os doces aromas que permanecem nos quartos vazios, pondo um selo aéreo em cada um dos quartos da casa da lembrança. Será possível, mais além, reconstituir não simplesmente o timbre das vozes, "a inflexão das vozes queridas que se calaram", mas também a ressonância de todos os quartos da casa sonora? Nessa extrema tenuidade das lembranças, só aos poetas podemos pedir documentos de refinada psicologia.

VIII

Por vezes, a casa do futuro é mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da *casa sonhada*. No entardecer da vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: o que ainda não fizemos será feito. Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é considerado cômodo, confortável, saudável, sólido ou mesmo desejável para os outros. Deve contentar então o orgulho e a razão, termos inconciliáveis. Se esses sonhos devem se realizar, saem do âmbito do nosso estudo. Entram para o âmbito da psicologia dos projetos. Mas já dissemos que o projeto é, para nós, onirismo de pequena projeção. Nele o espírito se desdobra, mas a alma não encontra sua vida ampla. Talvez seja bom guardarmos alguns sonhos para uma casa que habitaremos mais tarde, sempre mais tarde, tão tarde que não teremos tempo para construí-la. Uma casa que fosse *final*, simétrica à casa *natal*, prepararia pensamentos e não mais sonhos, pensamentos graves, pensamentos tristes. Mais vale viver no provisório que no definitivo.

Aqui está uma anedota exemplar.

É contada por Campenon, que falava sobre poesia com o poeta Ducis: "Quando chegamos aos pequenos poemas que ele endereça à *sua morada*, ao *seu jardim*, ao *seu pomar*, ao *seu bosquezinho*, ao *seu porão* etc., não pude impedir-me de observar, rindo, que dali a cem anos ele provavelmente iria torturar o espírito de seus comentadores. Ele pôs-se a rir e contou-me que desde sua juventude tinha desejado inutilmente possuir uma casa de campo com um jardinzinho e que agora, com a idade de setenta anos, resolvera dá-los de presente a si mesmo, com sua própria autoridade de poeta e sem nenhuma despesa. Começara por ter a casa; depois, aumentando o gosto pela posse, acrescentara o *jardim*, depois o *bosquezinho* etc. Tudo isso só existia em sua imaginação; mas bastava para que essas pequenas posses quiméricas adquirissem realidade aos seus olhos. Falava delas, desfrutava-as como de coisas verdadeiras; e sua imaginação era tão forte que eu não ficaria admirado se o visse preocupado com a situação de sua vinha de Marly durante as geadas de abril ou maio.

"Contou-me a propósito que um honesto e bom provinciano, tendo lido nos jornais alguns dos textos em que ele canta sua pequena propriedade, escrevera lhe oferecendo seus préstimos de administrador e pedindo apenas o alojamento e os honorários que ele julgasse convenientes."

Alojado em toda parte, mas sem estar preso a lugar algum: essa é a divisa do sonhador de moradas. Na casa final como em minha casa real, o devaneio de habitar se vê logrado. É preciso sempre deixar aberto um devaneio de outro lugar.

Então, que belo exercício para a função de habitar a casa sonhada é uma viagem de trem! Essa viagem projeta um filme de casas sonhadas, aceitas, rejeitadas... sem que jamais, como de automóvel, sejamos tentados a parar. Estamos em pleno devaneio, com a salutar impossibilidade de *verificar*. Como receio que essa maneira de viajar não passe de uma doce mania pessoal, eis um texto:

"Diante de todas as casas solitárias que encontro no campo, digo a mim mesmo", escreve Henry-David Thoreau [25], "que po-

---

25. Henry-David Thoreau, op. cit., pp. 60 e 80.

deria, satisfeito, passar nelas a minha vida, pois vejo-as em suas vantagens, sem inconvenientes. Eu ainda não trouxe para esses lugares meus pensamentos tediosos e meus hábitos prosaicos e por isso não estraguei a paisagem." E, mais adiante, Thoreau diz, pensando nos felizes proprietários das casas que encontra: "Só peço olhos que vejam o que vocês possuem."

George Sand diz que se pode classificar os homens segundo seu anseio de viver numa choupana ou num palácio. Mas a questão é mais complexa: quem tem um palácio sonha com uma choupana, quem tem uma choupana sonha com um palácio. Ou melhor, cada um de nós tem suas horas de choupana e suas horas de palácio. Descemos para morar perto da terra, no chão da choupana; e depois, em alguns castelos da Espanha, gostaríamos de dominar o horizonte. E quando a leitura nos ofereceu tantos lugares habitados, sabemos fazer repercutir em nós a dialética da choupana e do castelo. Um grande poeta viveu essa experiência. Em *Les féeries intérieures,* de Saint-Pol Roux, encontraremos dois contos que basta aproximarmos para termos duas Bretanhas, para duplicarmos o mundo. De um mundo ao outro, de uma morada à outra, os sonhos vão e vêm. O primeiro conto (p. 205) intitula-se *Adieux à la chaumière* (*Adeus à choupana*); o segundo (p. 359), *Le châtelain et le paysan* (*O castelão e o camponês*).

Eis a chegada à choupana. Imediatamente ela abre seu coração e sua alma: "Ao alvorecer, teu ser caiado de fresco abre-se para nós: as crianças acreditaram estar entrando no seio de uma pomba, e prontamente amamos a escada — a tua escada." E em outras páginas o poeta conta como a choupana irradia a humanidade, a fraternidade camponesa. Essa casa-pomba é uma arca acolhedora.

Um dia, porém, Saint-Pol Roux troca a choupana pelo "solar": "Antes de partir para 'o luxo e o orgulho' ", narra Théophile Briant [26], "ele gemia em sua alma franciscana e detinha-se uma vez mais sob o lintel de Roscanvel", e Théophile Briant cita o poeta: "Uma última vez, choupana, deixe que eu beije as paredes modestas e até sua sombra da cor de meu sofrimento..."

O solar de Camaret, onde o poeta vai viver, é sem dúvida, em toda a força do termo, uma obra de poesia, a realização do

26. Théophile Briant, *Saint-Pol Roux*, ed. Seghers, p. 42.

castelo-sonhado por um poeta. De frente para o mar, no alto da duna que os habitantes da península bretã chamavam de O Leão de Toulinguet, Saint-Pol Roux comprou a casa de um pescador. Com um amigo, oficial de artilharia, fez a planta de um solar de oito torres, cujo centro era a casa que ele acabava de comprar. Um arquiteto modelou os projetos do poeta e o castelo com coração de choupana foi construído.

"Um dia", conta-nos Théophile Briant (op. cit., p. 37), "para sintetizar-me a 'pequena península' de Camaret, Saint-Pol desenhou numa folha solta uma pirâmide de pedra, as hachuras do vento e as ondulações do mar, com esta frase: 'Camaret é uma pedra ao vento sobre uma lira.' "

Páginas atrás, falávamos de poemas que cantam as casas do alento e do vento. Pensávamos que, com esses poemas, estivéssemos no *limite* das metáforas. E eis que o poeta segue a planta dessas metáforas para construir a sua morada.

Teríamos também devaneios semelhantes se fôssemos sonhar sob o cone atarracado do moinho de vento. Sentiríamos seu caráter terrestre, iríamos imaginá-lo como uma cabana primitiva petrificada de terra, bem assentada sobre a terra para resistir ao vento. E depois, síntese imensa, sonharíamos ao mesmo tempo com a casa alada que geme à menor brisa e que surrupia as energias do vento. O moleiro, que rouba o vento, com a tempestade faz boa farinha.

No segundo conto de *Les féeries intérieures*, a que fizemos alusão, Saint-Pol Roux conta como, sendo castelão do solar de Camaret, viveu ali uma vida de choupana. Nunca, talvez, se inverteu tão simples e fortemente a dialética da choupana e do castelo. Diz o poeta: "No primeiro degrau da escadaria, imobilizado por meus tamancos ferrados, hesito em surgir como senhor de minha crisálida de aldeão."[27] E mais adiante (p. 362): "Minha natureza maleável adapta-se a esse bem-estar pairando sobre a cidade e o oceano, bem-estar em que a imaginação não demora a me conferir uma supremacia sobre os elementos e os seres. Em breve, enlaçado pelo egoísmo, esqueço, como camponês enriquecido, que a razão inicial do castelo foi revelar-me a choupana por antítese."

---

27. Saint-Pol Roux, *Les féeries intérieures*, p. 361.

Por si só, a palavra *crisálida* é uma particularidade reveladora. Nela se conjugam dois sonhos que falam do repouso do ser e de seu desabrochar, da cristalização da noite e das asas que se abrem para o dia. No corpo do castelo alado que domina a cidade e o oceano, os homens e o universo, guardou ele uma crisálida de choupana para nela se aninhar sozinho no maior dos repousos.

Referindo-nos à obra do filósofo brasileiro Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos [28], dizíamos, em outra oportunidade, que examinando detalhadamente os ritmos da vida, descendo dos grandes ritmos impostos pelo universo a ritmos mais sutis que atuam sobre as sensibilidades extremas do homem, podíamos estabelecer uma ritmanálise que tenderia a tornar felizes e leves as ambivalências que os psicanalistas descobrem nos psiquismos perturbados. Mas, se escutarmos o poeta, os devaneios alternados perdem a sua rivalidade. Com Saint-Pol Roux, as duas realidades extremas da choupana e do castelo enquadram as nossas necessidades de retiro e de expansão, de simplicidade e de magnificência. Vivemos aí uma ritmanálise da função de habitar. Para dormir bem, não é preciso dormir num grande aposento. Para trabalhar bem, não é preciso trabalhar num reduto. Para sonhar o poema e para escrevê-lo, ambos os aposentos são necessários. Pois é para os psiquismos que trabalham que a ritmanálise é útil.

Assim, a casa sonhada deve ter tudo. Por mais amplo que seja o seu espaço, ela deve ser uma choupana, um corpo de pomba, um ninho, uma crisálida. A intimidade tem necessidade do âmago de um ninho. Segundo seu biógrafo, Erasmo levou muito tempo "para encontrar, em sua bela residência, um ninho em que pudesse pôr em segurança *seu pequeno corpo*. Acabou por confinar-se num quarto onde pudesse respirar esse *ar espesso* que lhe era necessário" [29].

E muitos sonhadores querem encontrar na casa, no quarto, uma roupa que se ajuste a eles.

Mas, novamente, ninho, crisálida e roupa constituem apenas um momento da morada. Quanto mais condensado é o repouso, quanto mais fechada é a crisálida, quanto mais o ser que surge

28. Cf. *La dialectique de la durée*, ed. Presses Universitaires de France, p. 129.
29. André Saglio, *Maisons d'hommes célèbres*, Paris, 1893, p. 82.

daí é o ser de outro lugar, maior é a sua expansão. E, passando de um poeta para outro, acreditamos que o leitor é dinamizado pela imaginação da leitura quando escuta um Supervielle no momento em que ele faz o universo entrar na casa por todas as portas, por todas as janelas escancaradas [30].

Tudo o que forma os bosques, os rios ou o ar
Tem lugar entre as paredes que crêem fechar um quarto
Vinde, cavaleiros que atravessais os mares,
Só tenho o teto do céu, há lugar para vós.

A acolhida da casa é tão total que o que se vê da janela pertence à casa:

O corpo da montanha hesita em minha janela:
"Como havemos de entrar se somos a montanha,
Se estamos nas alturas, com rochas, calhaus,
Um pedaço da Terra alterado pelo Céu?"

Quando nos tornamos sensíveis a uma ritmanálise, passando da casa concentrada para a casa expansiva, as oscilações repercutem, amplificam-se. Os grandes sonhadores professam, como Supervielle, a intimidade do mundo, mas aprenderam essa intimidade meditando a casa.

IX

A casa de Supervielle é uma casa ávida de ver. Para ela, ver é ter. Ela vê o mundo, ela possui o mundo. Mas, como uma criança gulosa, tem os olhos maiores que a barriga. Deu-nos um desses excessos de imagem que um filósofo da imaginação deve assinalar, sorrindo antecipadamente com uma crítica razoável.

Mas, após essas férias da imaginação, precisamos reaproximar-nos da realidade. Devemos falar dos devaneios que acompanham as atividades domésticas. O que guarda ativamente a casa, o que na casa une o passado mais próximo e o futuro mais próxi-

30. Jules Supervielle, *Les amis inconnus*, pp. 93 e 96.

mo, o que a mantém numa segurança de ser, é a atividade doméstica.

Mas como dar ao trabalho doméstico uma atividade criadora? No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de começo. Ela domina a memória. Como é maravilhoso voltarmos a ser realmente o autor do ato maquinal! Assim, quando um poeta esfrega um móvel — mesmo que por intermédio de outrem —, quando com um paninho de lã, que aquece tudo o que toca, passa um pouco de cera aromática em sua mesa, ele cria um novo objeto, aumenta a dignidade humana de um objeto, integra o objeto no estatuto da casa humana. Henri Bosco escreve [31]: "Sob a pressão das mãos e o calor útil de lã, a cera macia penetrava nessa matéria polida. Lentamente, a bandeja de madeira adquiria um brilho suave. Essa irradiação atraída pela fricção magnética parecia vir da entrecasca da árvore centenária, do próprio cerne da árvore morta, e expandir-se pouco a pouco até o estado de luz sobre a bandeja. Os velhos dedos carregados de virtudes, a palma generosa extraíam do bloco maciço e das fibras inanimadas as forças vitais latentes. Era a criação de um objeto, a obra da fé diante de meus olhos maravilhados."

Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade de ser. Assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem. Entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo. A arrumadeira desperta os móveis adormecidos.

Se formos até o limite em que o sonho se exacerba, sentiremos como que uma consciência de construir a casa com os mesmos cuidados que temos para conservá-la viva, para dar-lhe toda a sua claridade de ser. Parece que a casa luminosa de cuidados é reconstruída do interior, que é nova pelo interior. No equilíbrio íntimo

31. Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe*, p. 192.

das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída pelas mulheres. Os homens só sabem construir as casas do exterior. Não conhecem a civilização da cera.

Como expressar melhor a integração entre o devaneio e o trabalho, entre os sonhos maiores e os trabalhos mais humildes, do que Henri Bosco falando de Sidoine, uma criada de grande coração [32]? "Essa vocação para a felicidade, longe de ser nociva à sua vida prática, alimentava-lhe os atos. Enquanto ela lavava um lençol ou uma toalha, enquanto passava cuidadosamente o pano que cobria o pão ou polia um candelabro de cobre, subiam-lhe do fundo da alma esses pequenos movimentos da alegria que animava seus trabalhos domésticos. Ela não esperava que o trabalho estivesse terminado para mergulhar em si mesma e contemplar à vontade as imagens sobrenaturais que a habitavam. Era enquanto fazia os trabalhos mais banais que as figuras desse mundo lhe apareciam familiarmente. Sem parecer sonhar nem um pouco, ela lavava, espanava e varria em companhia dos anjos."

Li num romance italiano a história de um varredor de ruas que balançava sua vassoura com o gesto majestoso de um ceifeiro. Em seu devaneio, ceifava no asfalto um prado imaginário, o grande prado da natureza real em que reencontrava sua juventude, o grande ofício do ceifeiro ao sol nascente.

São necessários também "reagentes" mais puros que os da psicanálise para determinar a "composição" de uma imagem poética. Com as definições sutis que a poesia exige, estamos no campo da microquímica. Um reagente alterado pelas interpretações preparadas pelo psicanalista pode turvar o licor. Nenhum fenomenólogo, revivendo o convite que Supervielle faz às montanhas para que entrem pela janela, verá nisso uma monstruosidade sexual. Estamos antes diante do fenômeno poético de libertação pura, de sublimação absoluta. A imagem já não está sob o domínio das coisas, nem tampouco sob o impulso do inconsciente. Ela flutua, voa, imensa, na atmosfera de liberdade de um grande poema. Pela janela do poeta, a casa empreende com

32. Henri Bosco, op. cit., p. 173.

o mundo um intercâmbio de imensidade. Também a casa dos homens, como gosta de dizer o metafísico, se abre para o mundo.

E, do mesmo modo, o fenomenólogo que acompanha a construção da casa das mulheres na renovação cotidiana do brilho deve superar as interpretações do psicanalista. Em livros anteriores [33] essas interpretações nos barraram. Mas acreditamos que é possível ir mais fundo, que é possível sentir como um ser humano se dá às coisas e dá as coisas a si mesmo ao aprimorar-lhes a beleza. Um pouquinho mais belo, portanto outra coisa. Um nada mais belo, portanto outra coisa totalmente diversa.

Tocamos aqui no paradoxo da inicialidade de uma ação muito habitual. Os trabalhos domésticos devolvem à casa não tanto sua originalidade como sua origem. Ah, que maravilha se na casa, todas as manhãs, todos os objetos pudessem ser refeitos por nossas próprias mãos, "sair" de nossas mãos! Numa carta a Théo, Vincent van Gogh lhe diz que é preciso "conservar alguma coisa do caráter original de um Robinson Crusoé" (p. 25). Fazer tudo, refazer tudo, dar a cada objeto um "gesto suplementar", uma faceta a mais no espelho da cera são outros tantos benefícios que nos presta a imaginação ao fazer-nos sentir o crescimento interno da casa. Para ficar ativo durante o dia, repito a mim mesmo: "Cada manhã dá um pensamento a São Robinson."

Quando um sonhador reconstrói o mundo a partir de um objeto que ele encanta com seus cuidados, convencemo-nos de que tudo é germe na vida de um poeta. Eis uma longa página de Rilke que nos coloca, apesar de um certo embaraço (luvas e roupas), em estado de simplicidade.

Nas *Lettres à une musicienne* (trad. francesa, p. 109), Rilke escreve a Benvenuta que, na ausência da empregada, ele limpou os móveis: "Estava eu, pois, magnificamente só... quando subitamente fui assaltado por essa velha paixão. É preciso que o saibas: foi sem dúvida a maior paixão da minha infância e também meu primeiro contato com a música; pois nosso pianino caía sob minha jurisdição de limpeza, sendo um dos raros objetos que se prestavam de bom grado a essa operação sem manifestar aborrecimento. Ao contrário, sob o zelo do paninho de lã, ele se punha

33. Cf. *La psychanalyse du feu.*

de súbito a ronronar metalicamente... e seu belo negro profundo tornava-se cada vez mais belo. O que essa experiência pode significar para quem a viveu! O traje indispensável já era o suficiente para eu me sentir orgulhoso: com o grande avental e as pequenas luvas laváveis de pelica para proteger as mãos delicadas, tínhamos uma polidez matizada de travessura para corresponder à amizade das coisas tão felizes por serem bem tratadas, tão cuidadosamente recolocadas no lugar. E hoje também, devo confessar-te, enquanto tudo se tornava claro ao meu redor e a imensa superfície negra de minha mesa de trabalho que tudo em volta espreita... tomava, de certo modo, uma nova consciência do volume do aposento, refletindo-o cada vez melhor: cinza-claro, quase cúbico..., sim, eu me sentia comovido como se ali estivesse acontecendo alguma coisa não apenas superficial, mas alguma coisa de grandioso que falava à alma: um imperador lavando os pés de anciões ou São Boaventura lavando a louça de seu convento."

Benvenuta faz sobre esses episódios um comentário que sobrecarrega o texto [34] quando diz que a mãe de Rilke "desde a mais tenra infância obrigava-o a espanar os móveis e a fazer trabalhos domésticos". Como não sentir a *nostalgia do trabalho* que transparece na página rilkeana? Como não compreender que se acumulam documentos psicológicos de idades mentais diferentes, já que à alegria de ajudar a mãe se acrescenta a glória de ser um grande da terra que lava os pés dos indigentes? O texto é um complexo de sentimentos, associa a polidez e a travessura, a humildade e a ação. E além disso, há a grandiosa abertura que inicia a página: "Eu estava magnificamente só!" Sozinho como no início de toda verdadeira ação, de uma ação que não somos "obrigados" a fazer. E o que as ações fáceis têm de maravilhoso é que mesmo assim elas nos colocam na origem da ação.

Fora de seu contexto, a longa página que acabamos de citar parece-nos um bom teste do interesse da leitura. Podemos desdenhá-la. Podemos admirar-nos de que alguém se interesse por ela. Podemos, ao contrário, ter por ela um interesse inconfesso. Pode, enfim, parecer viva, útil, reconfortante. Sintetizando fortemente tudo o que vive no quarto, todos os móveis que nos oferе-

34. Benvenuta, *Rilke et Benvenuta*, trad. francesa, p. 30.

cem sua amizade, não nos dará ela os meios de tomar consciência de nosso quarto?

E não haverá nessa página uma coragem de escritor ao vencer a censura que proíbe as confidências "insignificantes"? Mas que alegria de leitura quando se reconhece a importância das coisas insignificantes! Quando se completa por meio de devaneios pessoais a lembrança "insignificante" que o escritor nos confidencia! O insignificante torna-se então o signo de uma sensibilidade extrema para significações íntimas que estabelecem uma comunhão entre a alma do escritor e a do leitor.

E que doçura nas lembranças quando podemos dizer a nós mesmos que, exceto pelas luvas de pelica, vivemos horas rilkeanas!

X

Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é "um estado de alma". Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade. Psicólogos, especialmente Françoise Minkowska e os colaboradores que ela soube conquistar, analisaram os desenhos de casas feitos por crianças. A casa pode ser tema de um teste. O teste da casa tem mesmo a vantagem de estar aberto à espontaneidade, pois muitas crianças desenham uma casa espontaneamente, sonhando com um lápis na mão. Aliás, diz a Sra. Balif[35]: "Pedir à criança para desenhar a casa é pedir-lhe para revelar o sonho mais profundo em que ela deseja abrigar sua felicidade; se for feliz, saberá encontrar a casa fechada e protegida, a casa sólida e profundamente enraizada." Ela é desenhada em suas formas; mas quase sempre algum traço designa uma força íntima. Em certos desenhos, diz a Sra. Balif, "é evidente que faz calor no interior, que há fogo; um fogo tão vivo que o vemos saindo pela chaminé". Quando a casa é feliz, a fumaça brinca delicadamente acima do telhado.

35. *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, guia-catálogo ilustrado de uma exposição no Museu Pedagógico, 1949, comentado pela Dra. F. Minkowska, artigo da Sra. Balif, p. 137.

Se a criança é infeliz, a casa traz a marca das angústias do desenhista. Françoise Minkowska expôs uma coleção muito comovente de desenhos de crianças polonesas e judias que sofreram as brutalidades da ocupação alemã durante a última guerra. A criança que viveu escondida num armário, atenta ao menor ruído, muito tempo depois das horas malditas desenha casas estreitas, frias e fechadas. E é assim que Françoise Minkowska fala de "coisas imóveis", de casas imobilizadas em sua rigidez: "Essa rigidez e essa imobilidade são encontradas tanto na *fumaça* como nas cortinas das janelas. As árvores em derredor são *retas*, parecem estar vigiando-a" (op. cit., p. 55). Françoise Minkowska sabe que uma casa viva não é realmente "imóvel". Inclui, em particular, os movimentos pelos quais se chega à porta. O *caminho* que conduz à casa é freqüentemente uma subida. Às vezes ele convida. Há sempre elementos cinestésicos. A casa tem K, diria o rorschachiano.

Por um detalhe, a grande psicóloga que era Françoise Minkowska reconhecia o movimento da casa. Na casa desenhada por uma criança de oito anos, Françoise Minkowska nota que na porta há "uma maçaneta; entramos nela, moramos nela". Não é simplesmente uma casa-construção; "é uma casa-habitação". A maçaneta da porta designa evidentemente uma funcionalidade. A cinestesia é marcada por esse signo, tantas vezes esquecido nos desenhos das crianças "rígidas".

Observemos bem que a "maçaneta" da porta não poderia ser desenhada na escala da casa. É sua função que predomina sobre qualquer preocupação com o tamanho. Ela expressa uma função de abertura. Só um espírito lógico pode objetar que ela serve tanto para fechar como para abrir. No reino dos valores, a chave fecha mais do que abre. A maçaneta abre mais do que fecha. E o gesto que fecha é sempre mais nítido, mais forte, mais rápido que o gesto que abre. É medindo essas sutilezas que nos tornamos, como Françoise Minkowska, psicólogos da casa.

CAPÍTULO III

A GAVETA, OS COFRES E OS ARMÁRIOS

I

Passo sempre por um pequeno choque, um pequeno sofrimento de linguagem quando um grande escritor toma uma palavra em sentido pejorativo. Em primeiro lugar, as palavras, todas as palavras, cumprem honestamente o seu ofício na linguagem da vida cotidiana. Além disso as palavras mais usuais, as palavras ligadas às realidades mais comuns, não perdem por isso suas possibilidades poéticas. Quando Bergson fala de uma gaveta, que desdém! A palavra surge sempre como uma metáfora polêmica. Comanda e julga, julga sempre da mesma forma. O filósofo não gosta dos argumentos em gavetas.

O exemplo nos parece bom para mostrar a diferença radical entre a imagem e a metáfora. Vamos insistir um pouco nessa diferença antes de voltar às nossas indagações sobre as imagens de intimidade que são solidárias com as gavetas e os cofres, solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos.

Em Bergson, as metáforas são abundantes e, no fim das contas, as imagens são muito raras. Parece que a imaginação é para ele totalmente metafórica. A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. Ao contrário, a imagem, obra da Imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação. Levando adiante nossa comparação entre a metáfora e a imagem, compreenderemos que a metáfora não pode ser objeto de um estudo

fenomenológico. Não vale a pena. Ela carece de valor fenomenológico. É, quando muito, uma *imagem fabricada*, sem raízes profundas, verdadeiras, reais. É uma expressão efêmera ou que deveria ser efêmera, empregada de passagem. É preciso tomar cuidado para não pensá-la em demasia. É preciso temer que aqueles que a lêem a pensem. Ora, a metáfora da gaveta teve amplo sucesso entre os bergsonianos.

Ao contrário da metáfora, a uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor; ela é doadora de ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante.

II

Como se sabe, a metáfora da *gaveta*, a exemplo de algumas outras, como a da "roupa de confecção", é utilizada por Bergson para exprimir a insuficiência de uma filosofia do conceito. Os conceitos são *gavetas* que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos. Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado.

Indiquemos alguns textos que assinalam bem o caráter polêmico da metáfora da gaveta na filosofia bergsoniana.

Em 1907, lê-se em *L'évolution créatrice* (p. 5): "A memória, como tentamos provar [1], não é a faculdade de classificar lembranças numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta..."

Diante de qualquer objeto novo, a razão se pergunta (*L'évolution créatrice*, p. 52): "Qual é, dentre as categorias antigas, a que convém ao objeto novo? Em que gaveta pronta para se abrir o colocaremos? Com que roupas já cortadas vamos vesti-lo?" Pois, efetivamente uma roupa de confecção basta para encerrar numa vestimenta um pobre racionalista. Na segunda conferência em Oxford, a 27 de maio de 1911 (reproduzida em *La pensée et le mouvant*, p. 172), Bergson mostra a pobreza da imagem que

1. Bergson nos remete a *Matière et mémoire*, caps. II e III.

afirma existirem, "aqui e ali, no cérebro, caixas de lembranças que conservariam fragmentos do passado".

Na "Introdução à metafísica" (*La pensée et le mouvant*, p. 221), Bergson diz que para Kant a ciência "mostra-lhe apenas quadros encaixados em quadros".

A imagem assombra ainda o espírito do filósofo quando ele escreve seu ensaio *La pensée et le mouvant*, 1922, ensaio que, sob muitos aspectos, resume sua filosofia. Ele repete (p. 80, 26ª ed.) que as palavras na memória não foram colocadas "numa ou noutra gaveta do cérebro".

Se fosse o caso, poderíamos mostrar [2] que na ciência contemporânea a atividade na invenção dos conceitos, exigida pela evolução do pensamento científico, ultrapassa os conceitos que se determinam por simples classificações, "encaixando-se uns nos outros", segundo a expressão do filósofo (*La pensée et le mouvant*). Contra uma filosofia que quer informar-se sobre a conceituação nas ciências contemporâneas, a metáfora das gavetas é um instrumento polêmico rudimentar. Mas para o problema que nos ocupa atualmente, que consiste em distinguir metáfora e imagem, temos aqui o exemplo de uma metáfora que se embrutece, que perde até sua espontaneidade de imagem. Isso é perceptível sobre tudo no bergsonismo tal como é simplificado nas escolas. A metáfora polêmica que é a gaveta em seu fichário volta freqüentemente nas exposições elementares para denunciar as idéias estereotipadas. Podemos até prever, ao assistirmos a certas aulas, que a metáfora da gaveta vai aparecer. Ora, quando se pressente uma metáfora, é porque a imaginação está fora de questão. Essa metáfora — instrumento polêmico rudimentar — e algumas outras que são pequenas variações dela, mecanizaram a polêmica dos bergsonianos contra as filosofias do conhecimento, em especial contra o que Bergson chamava, num epíteto de julgamento apressado, "o racionalismo seco".

III

Essas breves observações só tendem a demonstrar que uma metáfora não deveria ser mais que um acidente da expressão

2. Cf. *Le rationalisme appliqué*, cap. "Les interconcepts".

e que é perigoso transformá-la em pensamento. A metáfora é uma falsa imagem, já que não tem a virtude direta de uma imagem produtora de expressão, formada no devaneio falado.

Um grande romancista deparou com a metáfora bergsoniana. Mas utilizou-a para caracterizar não a psicologia de um racionalista kantiano, mas a psicologia de um mestre tolo. Trata-se de um trecho de um romance de Henri Bosco [3]. Aliás, ele inverte a metáfora do filósofo. Não é a inteligência que é um móvel com gavetas. É o móvel com gavetas que é uma inteligência. De todos os móveis de Carre-Benoît, apenas um o enternecia: seu fichário de carvalho. Todas as vezes que passava diante do móvel maciço, olhava-o com satisfação. Ali, pelo menos, tudo permanecia sólido, fiel. Via-se o que se via, tocava-se o que se tocava. A largura não entrava na altura, nem o cheio no vazio. Nada que não fosse previsto, calculado para o uso, por um espírito meticuloso. E que instrumento maravilhoso! Fazia as vezes de tudo: era uma memória e uma inteligência. Nada impreciso ou fugidio nesse cubo tão bem trabalhado. O que ali se colocava uma vez, cem vezes, dez mil vezes, podia ser encontrado num piscar de olhos. Quarenta e oito gavetas! O bastante para conter um mundo bem classificado de conhecimentos positivos. O Sr. Carre-Benoît atribuía às gavetas uma espécie de poder mágico. "A gaveta", costumava dizer, "é o fundamento do espírito humano." [4]

Convém repetir que é um homem medíocre que está falando. Mas é um romancista genial que o faz falar. E o romancista, com o móvel provido de gavetas, concretiza o espírito da administração tola. E como uma zombaria deve estar ligada a uma estupidez, mal o herói de Henri Bosco termina o seu aforismo, ao puxar as gavetas "do móvel augusto" descobre que a criada arrumou nelas a mostarda e o sal, o arroz, o café, as ervilhas e as lentilhas. O móvel que pensa tornara-se um guarda-comida.

Afinal de contas, talvez essa imagem possa ilustrar uma "filosofia do ter". Ela serviria no sentido próprio e no figurado. Há eruditos que acumulam provisões. Mais tarde veremos, dizem eles, se alguém quer alimentar-se com elas.

---

3. Henri Bosco, *Monsieur Carre-Benoît à la campagne*, p. 90.
4. Cf. op. cit., p. 126.

IV

À guisa de preâmbulo para o nosso estudo positivo das imagens do segredo, consideramos uma metáfora que pensa depressa e que não reúne verdadeiramente as realidades exteriores à realidade íntima. Depois, com a página de Bosco, encontramos uma tomada direta de caracterologia a partir de uma realidade bem delineada. Devemos voltar aos nossos estudos positivos sobre a imaginação criadora. Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios de intimidade.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.

Haverá um único sonhador de palavras que não ressoe à palavra *armoire* (*armário*)? *Armoire* é uma das grandes palavras da língua francesa, ao mesmo tempo majestosa e familiar. Que belo e grande volume de fôlego! Como ela abre o fôlego com o *a* de sua primeira sílaba e como o fecha docemente, lentamente, em sua sílaba que expira! Nunca nos apressamos quando damos às palavras seu ser poético. E o *e* de *armoire* é tão mudo que nenhum poeta gostaria de fazê-lo soar. Talvez seja por isso que em poesia a palavra é sempre empregada no singular. No plural, a menor ligação lhe daria três sílabas. Ora, em francês, as grandes palavras, as palavras poeticamente dominadoras, têm apenas duas sílabas.

E para bela palavra, coisa bela. Para a palavra que soa gravemente, o ser da profundeza. Todo poeta dos móveis — mesmo um poeta em sua mansarda, um poeta sem móveis — sabe por instinto que o espaço interior do velho armário é profundo. O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um.

E as palavras obrigam. Num armário, só um pobre de espírito poderia guardar uma coisa qualquer. Guardar uma coisa qualquer, de qualquer maneira, em um móvel qualquer, indica uma enorme fraqueza da função de habitar. No armário vive um cen-

tro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem recorda nele a história da família. Sabe disso o poeta que escreve [5]:

Ordem. Harmonia
Pilhas de lençóis no armário
Lavanda na roupa limpa.

Com a lavanda também entra no armário a história das estações. Por si só, a lavanda introduz uma duração bergsoniana na hierarquia dos lençóis. Antes de utilizá-los é preciso esperar que estejam, como se dizia entre nós, bastante "lavandados"! Quantos sonhos de reserva se nos lembrarmos, se voltarmos à terra da vida tranqüila! As lembranças retornam em massa quando revemos na memória a prateleira em que repousavam as rendas, as cambraias de linho, as musselines colocadas sobre panos mais espessos: "O armário", diz Milosz, "(está) cheio do tumulto mudo das lembranças." [6]

O filósofo não queria que considerássemos a memória como um armário de lembranças. Mas as imagens são mais imperiosas que as idéias. E o mais bergsoniano dos discípulos, desde que seja poeta, reconhece que a memória é um armário. Péguy escreveu este grande verso:

Nas prateleiras da memória e nos templos do armário. [7]

Mas o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Da mesma forma a chave, de uma alma que não se entrega, não está na porta.

— O armário era sem chaves!... Sem chaves o grande armário
Olhava-se por vezes sua porta castanha e negra
Sem chaves!... Era estranho! — Sonhava-se muitas vezes
Com os mistérios adormecidos entre seus flancos de madeira

---

5. Colette Wartz, *Paroles pour l'autre*, p. 26.
6. Milosz, *Amoureuse initiation*, p. 217.
7. Citado por Béguin, *Eve*, p. 49.

E acreditava-se ouvir, no fundo da fechadura
Aberta, um ruído longínquo, vago e álacre murmúrio.[8]

Rimbaud designa assim um eixo da esperança: o benefício que está guardado no móvel fechado. O armário encerra promessas; desta vez ele é mais que uma história.

Com uma palavra, André Breton vai abrir as maravilhas do irreal. Ao enigma do armário ele acrescenta uma feliz impossibilidade. Em *Le revolver aux cheveux blancs* [9], ele escreve com a tranqüilidade do surrealismo:

O armário está cheio de roupa
Há até raios de luz que posso desdobrar.

Com os versos de André Breton, a imagem é levada ao ponto de excesso que um espírito racional não quer atingir. Mas um excesso está sempre no ápice de uma imagem viva. Acrescentar lençóis encantados não é desenhar, numa voluta falada, todos os bens abundantes, dobrados, empilhados, amontoados entre os flancos do armário de antanho? Como é grande, engrandecedor, um velho lençol que se desdobra! E como a toalha antiga era branca, branca como a lua de inverno sobre o prado! Sonhando um pouco, achamos a imagem de Breton inteiramente natural.

Não é de surpreender que um ser de tão grande riqueza íntima seja objeto dos mais ternos cuidados da arrumadeira. Anne de Tourville diz da pobre lenhadora: "Ela se pusera a esfregar o armário e os reflexos que dançavam sobre ele alegravam-lhe o coração." [10] O armário irradia no quarto uma luz muito suave, uma luz comunicativa. Com toda razão, um poeta vê brilhar sobre o armário a luz de outubro:

---

8. Rimbaud, *Les étrennes des orphelins.*
9. André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs*, p. 110. Outro poeta escreve:

No pano morto dos armários
Procuro o sobrenatural.
JOSEPH ROUFFANGE, *Deuil et luxe du coeur*, ed. Rougerie

10. Anne de Tourville, *Jabadao*, p. 51.

O reflexo do armário antigo sob
A brasa do crepúsculo de outubro. [11]

Quando damos aos objetos a amizade que convém, não abrimos o armário sem estremecer um pouco. Sob sua madeira ruiva, o armário é uma amêndoa muito branca. Abri-lo é viver um acontecimento de brancura.

V

Uma antologia do "cofre" constituiria um grande capítulo de psicologia. Os móveis complexos construídos pelo operário são o testemunho sensível de uma *necessidade de segredos*, de uma inteligência do esconderijo. Não se trata simplesmente de guardar a sete chaves um bem. Não há fechadura que resista à violência total. Toda fechadura é um convite para o arrombador. Que umbral psicológico é uma fechadura! Que desafio para o indiscreto quando ela se cobre de ornamentos! Quantos "complexos" numa fechadura ornamentada! Entre os bambaras, escreve Denise Paulme [12], a parte central da fechadura é esculpida "em forma de seres humanos, de jacaré, de lagarto, de tartaruga..." É preciso que o poder que abre e fecha tenha um poder de vida, o poder humano, o poder de um animal sagrado. "As fechaduras dos dogons são decoradas com duas personagens (o casal ancestral)." (op. cit., p. 35)

Mas, em vez de desafiar o indiscreto, em vez de amedrontá-lo com sinais de poder, mais vale enganá-lo. É então que surgem os cofres múltiplos. Colocam-se os primeiros segredos na primeira caixa. Se forem descobertos, a indiscrição será satisfeita. Pode-se também alimentá-la com falsos segredos. Em suma, existe uma marcenaria "complexual".

A existência de uma homologia entre a geometria do cofre e a psicologia do segredo é uma constatação que parece dispensar longos comentários. Às vezes os romancistas assinalam essa ho-

---

11. Claude Vigée, op. cit., p. 161.
12. Denise Paulme, *Les sculptures de l'Afrique noire*, P.U.F., coleção "L'Oeil du Connaisseur", 1956, p. 12.

mologia em algumas frases. Uma personagem de Franz Hellens, desejando oferecer um presente à sua filha, hesita entre uma estola de seda e uma caixinha em laca japonesa. Acaba optando pelo cofre "porque me parece mais adequado ao seu caráter fechado" [13]. Uma observação tão rápida, tão simples, talvez passe desapercebida para o leitor apressado. No entanto, ela está no centro de uma estranha narrativa, pois nessa narrativa o pai e a filha ocultam o *mesmo* mistério. Esse mesmo mistério prepara um mesmo destino. É preciso todo o talento do romancista para fazer sentir essa identidade das sombras íntimas. É necessário então depositar o livro, sob o signo do cofre, no dossiê da psicologia da alma fechada. Saberemos então que não se faz a psicologia do ser fechado totalizando suas recusas, catalogando suas friezas, a história de seus silêncios. Observemo-lo antes na positividade de sua alegria enquanto abre um novo cofre, como essa moça que recebe do pai a permissão implícita para esconder os seus segredos, isto é, para dissimular o seu mistério. Na narrativa de Franz Hellens, dois seres se "compreendem" sem confessá-lo, sem dizê-lo, sem sabê-lo. Dois seres fechados comunicam-se pelo mesmo símbolo.

VI

Num capítulo anterior, declarávamos haver um sentido em dizer que se lê uma casa, que se lê um quarto. De igual modo, poderíamos dizer que os escritores nos dão seu cofre para ler. Convém entender que não é somente numa descrição de geometria bem ajustada que se pode escrever "um cofre". Já Rilke, entretanto, conta sua alegria ao contemplar uma caixa que fecha bem. Nos *Cahiers* (trad. francesa, p. 266), pode-se ler: "A tampa de uma caixa perfeita, cuja borda não apresente irregularidades, não devia ter outro desejo senão o de fechar-se sobre sua caixa." Como é possível, perguntará um crítico literário, que num texto tão trabalhado como os *Cahiers* Rilke tenha escrito tal "banali-

13. Franz Hellens, *Fantômes vivants*, p. 126. Cf. em *Les petits poèmes en prose*, p. 32, Baudelaire fala do "egoísta, fechado como um cofre".

dade"? Não faremos essa objeção se aceitarmos esse germe de devaneio do suave fecho. E como a palavra *desejo* vai longe! Penso no provérbio otimista de minha terra: "Não há pote que não ache sua tampa." Como tudo no mundo correria bem se pote e tampa ficassem sempre bem ajustados! Para um fecho suave, uma abertura suave; gostaríamos que a vida estivesse sempre bem lubrificada.

Mas "leiamos" um cofre rilkeano, vejamos com que fatalidade um pensamento secreto encontra a imagem do cofre. Numa carta a Liliane [14], lemos: "Tudo o que se refere a essa experiência indizível deve permanecer distante, ou em algum momento dar lugar apenas às relações mais discretas. Sim, tenho de admitir, imagino que isso deveria acontecer um dia como com essas fechaduras fortes e imponentes do século XVII, que cobriam toda a tampa de um baú com a maior variedade de ferrolhos, garras, barras e alavancas, ao passo que uma única chave dócil retirava de seu centro mais centrado todo esse aparato de defesa e de proibição. Mas a chave não age sozinha. Sabes também que os buracos das fechaduras de tais cofres estão ocultos sob um botão ou uma lingüeta, que por sua vez obedece apenas a uma pressão secreta." Quantas imagens materialistas da fórmula "Abre-te, Sésamo"! Que pressão secreta, que palavra maviosa é preciso para abrir uma alma, para descontrair um coração rilkeano!

Rilke, sem a menor dúvida, gostava de fechaduras. Mas quem não gosta de chaves e fechaduras? A literatura psicanalítica sobre esse tema é abundante. Portanto, seria muito fácil fazer um levantamento a respeito. Mas, para o objetivo que temos em vista, pondo em evidência símbolos sexuais mascararíamos a profundidade dos devaneios da intimidade. Talvez nunca como nesse exemplo sintamos tanto a monotonia do simbolismo fixado pela psicanálise. Basta haver num sonho noturno um conflito entre a chave e a fechadura para que o psicanalista veja nisso um signo claríssimo, um signo tão claro que abrevia a história. Não há mais o que confessar quando se sonha com chave e fechadura. Mas a poesia transcende inteiramente a psicanálise. De um sonho

14. Claire Goll, *Rilke et les femmes*, p. 70.

ela sempre faz um devaneio. E o devaneio poético não pode contentar-se com um rudimento de história; não pode fixar-se num nó complexual. O poeta vive um devaneio que vela; e, acima de tudo, seu devaneio permanece no mundo, diante dos objetos do mundo. Ele acumula o universo em torno de um objeto, num objeto. Ei-lo que abre os cofres, que condensa riquezas cósmicas num pequeno cofre. Se nele houver jóias e pedrarias, é um passado, um longo passado, um passado que atravessa as gerações que o poeta vai romancear. As pedras falarão de amor, é verdade. Mas também de poder e de destino. Tudo isso é tão maior que uma chave e sua fechadura!

No cofre estão as coisas *inesquecíveis*; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial.

Se aproveitarmos as imagens para fazer psicologia, reconheceremos que cada grande lembrança — a lembrança pura bergsoniana — está engastada em seu cofrezinho. A lembrança pura, imagem que é exclusivamente nossa, não *queremos* comunicá-la. Dela só confiamos detalhes pitorescos. Mas seu ser propriamente dito nos pertence e jamais desejaremos dizer tudo sobre ele. Isso não tem a menor semelhança com um recalque. O recalque é um dinamismo inábil. É por isso que seus sintomas são tão evidentes. Mas cada segredo tem seu cofrezinho; esse segredo absoluto, bem trancado, escapa a qualquer dinamismo. A vida íntima conhece aqui uma síntese entre a Memória e a Vontade. Aqui está a *Vontade de Ferro*, não contra o exterior, contra os outros, mas além de qualquer psicologia do contra. Em torno de certas lembranças de nosso ser, temos a segurança de um *cofre absoluto*[15].

Mas, com esse cofre absoluto, também nós estamos a falar por metáforas. Voltemos às nossas imagens.

---

15. Mallarmé, em carta a Aubanel, escreve: "Todo homem tem consigo um segredo; muitos morrem sem havê-lo descoberto, e não o descobrirão porque, mortos, o segredo não existe mais, nem eles. Morri e ressuscitei com a chave de pedrarias de meu último escrínio espiritual. Cabe-me agora abri-lo longe de qualquer impressão tomada de empréstimo; e seu mistério há de emanar-se num céu extremamente belo." Carta de 16 de julho de 1866.

VII

O cofre, sobretudo o cofrezinho, sobre o qual temos um domínio mais completo, são *objetos que se abrem*. Quando o cofre se fecha, é restituído à comunidade dos objetos; toma seu lugar no espaço exterior. Mas ele se abre! Então, esse objeto que se abre é, diria um filósofo matemático, a primeira diferencial da descoberta. Estudaremos num capítulo posterior a dialética do interior e do exterior. Mas no momento em que o cofre se abre não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. E até, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade.

Para alguém que sabe valorizar, para alguém que se coloca na perspectiva dos valores da intimidade, essa dimensão pode ser infinita.

Uma página maravilhosamente lúcida vai provar-nos isso, com um verdadeiro teorema de topoanálise dos espaços da intimidade.

Encontramos essa página na obra de um escritor que analisa as obras literárias em função das imagens predominantes[16]. Jean-Pierre Richard nos faz reviver a abertura do cofre encontrado sob o signo do Escaravelho de Ouro no conto de Edgar Poe. Em primeiro lugar, as jóias encontradas têm um preço incalculável! Não poderiam ser jóias "comuns". O tesouro não é inventariado por um notário, mas por um poeta. Ele se encarrega "do desconhecido e do possível; o tesouro torna-se de novo objeto imaginário, gerador de hipóteses e de sonhos, aprofunda-se e vai além de si mesmo, para uma infinidade de outros tesouros". Parece assim que, no momento em que o conto chega à sua conclusão, a uma conclusão fria como a de uma história policial, ele não quer perder nada de sua riqueza de onirismo. Nunca a imaginação pode dizer: é só isso. Sempre há mais que isso. Como dissemos tantas vezes, a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade.

---

16. Jean-Pierre Richard, "Le vertige de Baudelaire", apud *Critique*, n.os 100-101, p. 777.

E, completando a valorização do conteúdo pela valorização do continente, Jean-Pierre Richard apresenta esta fórmula densa: "Nunca chegamos ao fundo do cofre." Como exprimir melhor a infinidade da dimensão íntima?

Às vezes, um móvel amorosamente trabalhado tem perspectivas interiores constantemente modificadas pelo devaneio. Abrimos o móvel e descobrimos uma morada. Uma casa está escondida em um cofre. Assim, num poema em prosa de Charles Cros, encontramos essa maravilha em que o poeta dá continuidade ao marceneiro. Os belos objetos construídos por mãos habilidosas são naturalmente "continuados" pelo devaneio do poeta. Para Charles Cros, seres imaginários nascem do "segredo" do móvel de marchetaria.

"Para descobrir o mistério do móvel, para penetrar atrás das perspectivas da marchetaria, para atingir o mundo imaginário através de pequenos espelhos", foi preciso ter "o olhar muito rápido, o ouvido muito apurado, a atenção bem aguçada." A imaginação, com efeito, espicaça todos os nossos sentidos. A atenção imaginante prepara os nossos sentidos para a instantaneidade. E o poeta continua: "Mas enfim entrevi a festa clandestina, ouvi os minuetos minúsculos, surpreendi as intrigas complicadas que se tramam no móvel.

"Abrem-se os batentes, vê-se como um salão para insetos, observa-se o chão de mosaicos brancos, castanhos e pretos em perspectiva exagerada."[17]

Fechado o cofre, o poeta desperta nele uma vida noturna na intimidade do móvel (p. 88). "Quando o móvel está fechado, quando os ouvidos dos importunos estão obstruídos pelo sono ou ocupados pelos barulhos exteriores, quando o pensamento dos homens se detém em um objeto positivo,

"Então estranhas cenas acontecem no salão do móvel, personagens de porte e aspecto insólitos saem dos espelhinhos."

Desta vez, na noite do móvel, são os reflexos ali encerrados que reproduzem os objetos. A inversão do interior e do exterior é vivida com tal intensidade pelo poeta que acaba repercutindo numa inversão dos objetos e dos reflexos.

---

17. Charles Cros, *Poèmes et proses*, ed. Gallimard, p. 87. O poema "Le Meuble", apud *Le coffret de Santal*, é dedicado à Sra. Mauté de Fleurville.

E, mais uma vez, depois de ter sonhado nesse salão minúsculo que um baile de personagens antiquados inflama, o poeta abre o móvel (p. 90): "As luzes e os fogos apagam-se, os convidados, os janotas, as coquetes e os velhos pais esquecidos de sua dignidade desaparecem em confusão nos espelhos, corredores e colunatas; as poltronas, as mesas e as cortinas evaporam-se.

"E o salão fica vazio, silencioso e limpo." As pessoas sérias podem então dizer, com o poeta: "É um móvel de marchetaria e nada mais." Fazendo eco a esse julgamento razoável, o leitor que não quiser jogar com as inversões do grande e do pequeno, do exterior e da intimidade, poderá dizer por sua vez: "É um poema e nada mais." "*And nothing more.*"

De fato, o poeta traduziu para o concreto um tema psicológico bem geral: sempre haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. *Imaginar* será sempre maior que *viver*.

O trabalho do segredo vai infinitamente do ser que esconde para o ser que se esconde. O cofre é um calabouço de objetos. E eis que o sonhador sente-se no calabouço de seu segredo. Gostaríamos de abrir e gostaríamos de nos abrir. Podemos ler nos dois sentidos estes versos de Jules Supervielle [18]:

Procuro em cofres que me cercam brutalmente
Pondo trevas de pernas para o ar
Em caixas profundas, profundas
Como se já não fossem deste mundo.

Quem enterra um tesouro enterra-se com ele. O segredo é um túmulo; e não é à toa que o homem discreto se gaba de ser um túmulo de segredos.

Toda intimidade se esconde. Joë Bousquet escreve [19]: "Ninguém me vê mudar. Mas quem me vê? Eu sou o *meu esconderijo*."

Não pretendemos, nesta obra, abordar o problema da intimidade das substâncias. Já o esboçamos em outras obras [20]. Pelo menos, cumpre notar a homodromia dos dois sonhadores que

---

18. Supervielle, *Gravitations*, p. 17.

19. Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge*, p. 90.

20. Cf. *La terre et les rêveries du repos*, cap. I; e *La formation de l'esprit scientifique*, "Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective", cap. VI.

procuram a intimidade do homem e a intimidade da matéria. Jung esclareceu bem essa correspondência dos sonhadores alquímicos (cf. *Psychologie und Alchemie*). Noutras palavras, não há mais que um *lugar* para o que é o *superlativo* do *oculto*. O oculto no homem e o oculto nas coisas pertencem à mesma topoanálise quando penetramos nessa estranha região do *superlativo*, região pouco estudada pela psicologia. A bem dizer, toda positividade faz o superlativo recair no comparativo. Para entrar no âmbito do superlativo, é preciso trocar o positivo pelo imaginário. É preciso escutar os poetas.

CAPÍTULO IV

O NINHO

Colhi um ninho no esqueleto da hera
Um ninho suave de musgo campestre e de erva de sonho.

Yvan Goll, "Tombeau du Père",
apud *Poètes d'aujourd'hui*, 50,
ed. Seghers, p. 156

Ninhos brancos, teus pássaros vão florir.
....
Haveis de voar, veredas de penas.

Robert Ganzo, *L'oeuvre poétique*,
ed. Grasset, p. 63

I

Numa curta frase, Victor Hugo associa as imagens e os seres da função de habitar. Para Quasímodo, diz ele [1], a catedral fora sucessivamente "o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo". "Quase se poderia dizer que ele havia tomado a forma dela, como o caracol toma a forma da concha. Era sua morada, sua toca, seu invólucro... Estava, por assim dizer, colado a ela como a tartaruga ao casco. A rugosa catedral era a sua carapaça." Todas essas imagens eram necessárias para mostrar como um ser desvalido toma a forma atormentada dos esconderijos nos cantos do complexo edifício. Assim o poeta, pela multiplicidade das imagens, nos torna sensíveis aos poderes dos diversos refú-

1. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, livro IV, § 3.

gios. Mas imediatamente ele acrescenta às fartas imagens um signo de moderação. "É inútil", continua Hugo, "advertir o leitor para não tomar ao pé da letra as figuras que somos obrigados a empregar aqui para exprimir esse amoldamento singular, simétrico, imediato, quase consubstancial de um homem a um edifício."

Aliás, é bastante surpreendente que mesmo na casa clara a consciência do bem-estar recorra às comparações com o animal em seus refúgios. O pintor Vlaminck, vivendo em sua casa tranqüila, escreve [2]: "O bem-estar que sinto diante do fogo, quando o mau tempo se desencadeia, é totalmente animal. O rato em seu buraco, o coelho na toca, a vaca no estábulo devem ser felizes como eu." Assim, o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se. Procurando nas riquezas do vocabulário todos os verbos que exprimissem todos os dinamismos do retiro, encontraríamos imagens do movimento animal, dos movimentos do encolher-se que estão gravados nos músculos. Como se a psicologia se aprofundaria se pudéssemos descrever a psicologia de cada músculo! Que soma de seres animais há no ser humano! Nossas pesquisas não vão tão longe. Já seria muito se pudéssemos apresentar imagens valorizadas do refúgio, mostrando que, ao compreendermos suas imagens, nós as vivemos um pouco.

Com o ninho, principalmente com a concha, encontraremos toda uma série de imagens que tentaremos caracterizar como imagens primordiais, como imagens que despertam em nós uma primitividade. Mostraremos em seguida como, na felicidade física, o ser gosta de "recolher-se ao seu canto".

II

No mundo dos objetos inertes, o ninho recebe uma valorização extraordinária. Queremos que ele seja *perfeito*, que traga a marca de um instinto bastante seguro. Ficamos encantados

2. Vlaminck, *Poliment*, 1931, p. 52.

com esse instinto e o ninho passa facilmente por uma maravilha da vida animal. Tomemos, na obra da Ambroise Paré, um exemplo dessa perfeição gabada [3]: "A engenhosidade e os artifícios de que todos os animais dispõem para fazer os seus ninhos são utilizados tão adequadamente que não é possível fazer melhor: eles superam pedreiros, carpinteiros e construtores; pois não há homem que saiba fazer edifício mais próprio para ele e seus filhos do que esses animaizinhos os fazem para si. Tanto é assim que temos um provérbio que diz: os homens sabem fazer tudo, menos ninhos dos pássaros."

A leitura de um livro que se limita aos fatos reduz rapidamente esse entusiasmo. Por exemplo, na obra de Landsborough-Thomson, aprendemos que freqüentemente os ninhos são apenas esboçados e por vezes concluídos apressadamente. "Quando a Águia dourada faz seu ninho sobre uma árvore, às vezes ergue uma enorme pilha de ramos à qual todos os anos acrescenta outros, até que um dia esse amontoado desaba sob seu próprio peso." [4] Entre o entusiasmo e a crítica científica, encontraríamos mil nuanças se acompanhássemos a história da ornitologia. Mas não é esse o nosso assunto. Notemos somente que surpreendemos aqui uma polêmica de valores que não raro deforma os dois lados dos fatos. Pode-se perguntar se essa queda, não da águia mas do ninho da águia, não dá ao autor que a relata a pequenina satisfação de ser irreverente.

III

Nada mais absurdo, positivamente falando, do que as valorizações *humanas* das imagens do ninho. Para o *pássaro*, o ninho é indiscutivelmente uma cálida e doce morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo. Para este, o ninho é uma penugem externa antes que a pele nua encontre sua penugem corporal. Mas que precipitação em fazer de uma

3. Ambroise Paré, "Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme", *Oeuvres complètes*, ed. J.-F. Malgaigne, t. III, p. 740.

4. A. Landsborough-Thomson, *Les oiseaux*, trad. francesa, ed. Cluny, 1934, p. 104.

coisa tão pobre uma imagem humana, uma imagem para o homem! Sentiríamos o ridículo da imagem se comparássemos realmente o "ninho" bem fechado, o "ninho" bem quente que os namorados se prometem, com o ninho real perdido entre a folhagem. Os pássaros, convém dizê-lo, só conhecem os amores silvestres. O ninho se constrói mais tarde, após a loucura amorosa através dos campos. Se fosse necessário pensar em tudo isso e daí tirar lições humanas, deveríamos ainda fazer uma dialética do amor nos bosques e do amor num quarto de cidade. Esse também não é o nosso tema. É preciso ser André Theuriet para comparar a mansarda com um ninho, acompanhando sua comparação com esta única nota: "O sonho não gosta de empoleirar-se no alto?" [5] Em suma, na literatura, de um modo geral, a imagem do ninho é uma puerilidade.

Portanto, o "ninho vivido" é uma imagem fracassada. Contudo, ela contém virtudes iniciais que o fenomenólogo apreciador dos pequenos problemas pode descobrir. É uma nova oportunidade de desfazer um mal-entendido sobre a função principal da fenomenologia filosófica. A tarefa dessa fenomenologia não é descrever os ninhos encontrados na natureza, tarefa positiva reservada ao ornitólogo. A fenomenologia filosófica do ninho começaria se pudéssemos elucidar o interesse que sentimos ao folhear um álbum de ninhos ou, mais radicalmente ainda, se pudéssemos reviver a ingênua admiração com que outrora descobríamos um ninho. Essa admiração não se desgasta. Descobrir um ninho leva-nos de volta à nossa infância, a uma infância. A infâncias que deveríamos ter tido. Raros são aqueles dentre nós a quem a vida deu a plena medida de sua cosmicidade.

Quantas vezes, no meu jardim, conheci a decepção de descobrir um ninho *tarde demais*. Chegou o outono, a folhagem já se torna menos espessa. No ângulo de dois galhos, eis um ninho abandonado. Então eles estavam lá, o pai, a mãe e os filhotes, e eu não os vi!

Tardiamente descoberto na floresta de inverno, o ninho vazio zomba do seu descobridor. O ninho é um esconderijo da vida alada. Como pôde ficar invisível? Invisível sob o céu, longe dos

---

5. André Theuriet, *Colette*, p. 209.

sólidos esconderijos da terra? Mas já que para bem determinar as nuanças do ser de uma imagem é preciso acrescentar-lhe uma superposição, eis uma lenda que leva ao extremo a imaginação do ninho invisível. Ela está no belo livro de Charbonneaux-Lassay, *Le bestiaire du Christ* [6]: "Dizia-se que a poupa podia dissimular-se completamente à vista de todos os seres vivos; daí acreditar-se, ainda no fim da Idade Média, que no ninho da poupa havia uma erva de diversas cores que tornava o homem invisível quando a trazia consigo."

Eis aí talvez a "erva do sonho" de Yvan Goll.

Mas os sonhos do nosso tempo não vão tão longe e o ninho abandonado já não contém a erva da invisibilidade. Recolhido na sebe como uma flor morta, o ninho não é mais que uma "coisa". Tenho o direito de tomá-lo nas mãos, de desfolhá-lo. Torno-me melancolicamente homem do campo e dos silvados, um pouco vaidoso de saber que posso transmitir a uma criança dizendo: "É um ninho de melharuco."

Assim, o velho ninho entra na categoria dos objetos. Quanto mais diversos forem os objetos, mais simples se tornará o conceito. À força de colecionar os ninhos, deixa-se a imaginação tranqüila. Perde-se o contato com o ninho vivo.

No entanto, é o ninho vivo que poderia introduzir uma fenomenologia do ninho real, do ninho encontrado na natureza e que se torna por um instante — a palavra não é muito grande — o centro de um universo, o dado de uma situação cósmica. Ergo suavemente um galho; o pássaro está ali chocando os ovos. Não levanta vôo. Somente estremece um pouco. Tremo por fazê-lo tremer. Tenho medo de que o pássaro que choca saiba que sou um homem, o ser que deixou de ter a confiança dos pássaros. Fico imóvel. Lentamente se acalmam — imagino eu! — o medo do pássaro e meu medo de causar medo. Respiro melhor. Deixo o galho voltar ao seu lugar. Voltarei amanhã. Hoje, trago comigo uma alegria: os pássaros fizeram um ninho no meu jardim.

No dia seguinte, quando regresso, caminhando pela aléia mais devagarinho que na véspera, vejo no fundo do ninho oito ovos de um branco rosado. Meu Deus! Como são pequenos! Como é pequeno um ovo da moita!

6. Paris, 1940, p. 489.

Eis o ninho vivo, o ninho habitado. O ninho é a casa do pássaro. Sei disso há muito tempo, há muito tempo me dizem isso. É uma história tão velha que hesito em repeti-la, em repeti-la para mim mesmo. E, no entanto, acabo de revivê-la. E lembro-me, numa grande simplicidade da memória, dos dias em que, durante a minha vida, descobri um ninho vivo. Como são raras, numa vida, essas lembranças verdadeiras!

Como compreendo agora a página que Toussenel escreveu: "A lembrança do primeiro ninho de pássaros que encontrei completamente sozinho ficou mais profundamente gravada em minha memória do que a do primeiro prêmio de redação que obtive no colégio. Era um lindo ninho de verdelhão com quatro ovos de um cinza rosado, enfeitados de linhas vermelhas como um mapa geográfico emblemático. Fui imediatamente invadido por uma comoção de prazer indizível que paralisou-me durante mais de uma hora o olhar e as pernas. Era a minha vocação que o acaso indicava naquele dia." [7] Que belo texto para nós que procuramos os interesses iniciais! Vibrando, desde o início, com tal "comoção", compreendemos melhor que Toussenel tenha assimilado à sua vida e à sua obra toda a filosofia harmônica de um Fourier, tenha acrescentado à vida do pássaro uma vida emblemática com a dimensão de um universo.

Mas na vida mais comum, de um homem que vive nos bosques e nos campos, a descoberta de um ninho é sempre uma emoção nova. Fernand Lequenne, o amigo das plantas, passeando com sua mulher Mathilde, vê um ninho de toutinegra numa moita de espinheiros: "Mathilde ajoelha-se, avança um dedo, roça de leve o musgo fino, deixa o dedo suspenso...

"De repente, sou sacudido por um arrepio.

"Acabo de descobrir a significação feminina do ninho empoleirado na bifurcação de dois galhos. A moita assume um valor tão humano que eu grito:

"— Não mexa aí, cuidado, não mexa aí." [8]

---

7. A. Toussenel, "Le monde des oiseaux", *Ornithologie passionnelle*, Paris, 1853, p. 32.

8. Fernand Lequenne, *Plantes sauvages*, p. 269.

IV

A "comoção" de Toussenel, o "arrepio" de Lequenne trazem a marca da sinceridade. Fizemos eco a essas sensações em nossa leitura, já que é nos livros que desfrutamos a surpresa de "descobrir um ninho". Continuemos, então, nossa pesquisa dos ninhos na literatura. Vamos dar um exemplo em que o escritor aumenta de um tom o valor domiciliar do ninho. Colhemos esse exemplo em Henry-David Thoreau. Na página de Thoreau, a árvore inteira é, para o pássaro, o vestíbulo do ninho. A árvore que tem a honra de abrigar um ninho participa do mistério do ninho. A árvore é já um refúgio para o pássaro. Thoreau nos mostra o picanço tomando por morada toda uma árvore. Ele faz um paralelo dessa tomada de posse com a alegria de uma família que volta a habitar a casa há muito tempo abandonada. "Assim, quando uma família vizinha, depois de longa ausência, volta à casa vazia, ouço o alegre rumor das vozes, os risos das crianças, vejo a fumaça da cozinha. As portas estão escancaradas. As crianças correm gritando pelo *hall*. Assim o picanço se precipita no dédalo dos galhos, atravessa aqui uma janela, sai dela cacarejando, voa para outra parte da árvore, areja a casa. Faz ressoar sua voz em cima, embaixo, prepara sua morada... e toma posse dela." [9]

Thoreau acaba de dar-nos tanto o ninho como a casa em expansão. Não admira que o texto de Thoreau se movimente nas duas direções da metáfora: a casa alegre é um ninho vigoroso — a confiança do picanço no abrigo da árvore onde esconde o seu ninho é a tomada de posse de uma morada. Ultrapassamos aqui o alcance das comparações e das alegorias. O picanço "proprietário" que aparece na janela da árvore, que canta na sacada, corresponde, dirá sem dúvida a crítica racional, a um "exagero". Mas a alma poética agradecerá a Thoreau por lhe dar, com o ninho do tamanho da árvore, uma ampliação da imagem. A árvore é um ninho desde que um grande sonhador nela se esconda. Lê-se nas *Mémoires d'Outre-tombe* esta confidência-lembrança de Chateaubriand: "Eu havia instalado um assento, como um ni-

9. Henry-David Thoreau, op. cit., p. 227.

nho, em um desses salgueiros: ali, isolado entre o céu e a terra, passava as horas com as toutinegras."

De fato, no jardim, a árvore habitada pelo pássaro torna-se mais cara para nós. Por mais misterioso e invisível que seja geralmente o pica-pau vestido com o verde da folhagem, ele se torna familiar. O pica-pau não é um habitante silencioso. E não é quando canta que pensamos nele; é quando trabalha. Ao longo do tronco da árvore, seu bico, em golpes ressonantes, martela a madeira. Por vezes ele desaparece, mas sempre podemos ouvi-lo. É um operário do jardim.

E assim o pica-pau entrou no meu universo sonoro. Transformo-o em uma imagem salutar para mim mesmo. Quando em minha morada parisiense um vizinho crava pregos na parede tarde da noite, eu "naturalizo" o barulho. Fiel ao meu método de tranqüilizar-me em relação a tudo o que me incomoda, imagino estar em minha casa de Dijon e digo a mim mesmo, achando natural tudo o que ouço: "É o meu pica-pau que trabalha na minha acácia."

V

O ninho, como toda imagem de repouso, de tranqüilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa, ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da *simplicidade*. Van Gogh, que pintou muitos ninhos e muitas choupanas, escreve a seu irmão: "A choupana com teto de palha me fez pensar no ninho de uma cambaxirra." [10] Há, para o olho do pintor, uma *reduplicação* do interesse se, ao pintar um ninho, ele sonha com a choupana; se ao pintar uma choupana ele sonha com um ninho. Em tais enlaces de imagens, parece que sonhamos duas vezes, que sonhamos em dois registros. A imagem mais simples se duplica: é ela mesma e outra coisa que não ela mesma. As choupanas de Van Gogh são sobrecarregadas de colmo. Uma palha espessa, grosseiramente trançada, sublinha a vontade de abrigar para além das paredes. De

10. Van Gogh, *Lettres à Théo*, trad. francesa, p. 12.

todas as virtudes do abrigo, o teto é aqui a testemunha dominante. Sob a cobertura do teto, as paredes são de barro. As aberturas são baixas. A choupana está colocada sobre a terra como um ninho sobre o campo.

E o ninho da cambaxirra é bem uma choupana, pois é um ninho coberto, um ninho redondo. O padre Vincelot descreve-o nestes termos: "A cambaxirra dá ao seu ninho a forma de uma bola muito redonda, na qual faz um pequeno buraco na parte inferior, para que a água não possa penetrar. Essa abertura costuma ser dissimulada sob um ramo. Muitas vezes aconteceu-me examinar o ninho em todos os sentidos antes de perceber a abertura que dá passagem à fêmea." [11] Vivendo em sua ligação manifesta a choupana-ninho de Van Gogh, subitamente em mim as palavras brincam. Comprazo-me em repetir a mim mesmo que é um reizinho que mora na choupana. Eis uma imagem-conto, uma imagem que sugere histórias.

VI

A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. *Volta-se* a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da *volta* marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade.

Nesse âmbito, tudo acontece em toques simples e delicados. A alma é tão sensível a essas simples imagens que numa leitura harmônica ela ouve todas as ressonâncias. A leitura ao nível dos conceitos seria insípida, fria; seria linear. Ela nos pede para compreendermos as imagens uma após outras. E nesse âmbito da imagem do ninho os traços são tão simples que é de admirar possa um poeta encantar-se com eles. Mas a simplicidade traz

11. Vincelot, *Les noms des oiseaux expliqués par leurs moeurs ou essais étymologiques sur l'ornithologie*, Angers, 1867, p. 233.

o esquecimento e de súbito sentimos gratidão pelo poeta que encontra, num toque raro, o talento de renová-la. Como o fenomenólogo não faria eco a essa renovação de uma imagem simples? Lê-se então, com o coração comovido, o simples poema que Jean Caubère escreve sob o título *Le nid tiède*. Esse poema ganha amplitude ainda maior se considerarmos que ele aparece num livro austero escrito sob o signo do deserto [12]:

O ninho tépido e calmo
Onde canta o pássaro

....

Lembra as canções, os encantos
O umbral puro
Da velha casa.

E o umbral, aqui, é o umbral acolhedor, que não se impõe por sua majestade. As duas imagens: o ninho tranqüilo e a velha casa, no ofício dos sonhos, tecem a tela forte da intimidade. E as imagens são todas simples, sem a menor preocupação com o pitoresco. O poeta sentiu justamente que uma espécie de acorde musical ia repercutir na alma de seu leitor pela evocação do ninho, de um canto de pássaro, dos encantos que nos chamam de volta à velha casa, à primeira morada. Mas, para comparar tão ternamente a casa e o ninho, não será necessário ter perdido a casa da felicidade? Há um lamento nesse canto de ternura. Se voltamos à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas.

VII

Assim, os valores deslocam os fatos. Desde que amamos uma imagem, ela já não pode ser a cópia de um fato. Um dos maiores sonhadores da vida alada, Michelet, oferece mais uma prova disso. No entanto, ele dedica apenas algumas páginas à "arquitetura

12. Jean Caubère, *Déserts*, ed. Debresse, Paris, p. 25.

dos pássaros"; mas, ao mesmo tempo, essas páginas pensam e sonham.

O pássaro, diz Michelet, é um operário desprovido de qualquer ferramenta. Não tem "nem a mão do esquilo, nem o dente do castor". "A ferramenta, na verdade, é o próprio corpo do pássaro, é o seu peito com o qual ele aperta e comprime os materiais até torná-los absolutamente dóceis, até misturá-los, sujeitá-los à obra geral." [13] E Michelet sugere a casa construída pelo corpo, para o corpo, assumindo sua forma pelo interior, como uma concha, numa intimidade que trabalha fisicamente. É o interior do ninho que impõe a sua forma. "No interior, o instrumento que impõe ao ninho a forma circular não é senão o corpo do pássaro. É virando-se constantemente e recalcando as paredes de todos os lados que ele consegue formar esse círculo." A fêmea, um torno vivo, escava sua casa. O macho traz do exterior materiais heteróclitos, vergônteas sólidas. Tudo isso, por uma pressão ativa, a fêmea transforma em feltro.

E Michelet continua: "A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu diria, seu sofrimento. O resultado só é obtido pela pressão constantemente repetida do peito. Não há um só desses caminhos que, para firmar e conservar a curvatura do ninho, não tenha sido milhares de vezes pressionado pelo seio, pelo coração, certamente perturbando a respiração, talvez com palpitação."

Que inverossímil inversão de imagens! O seio não é aqui gerado pelo embrião? Tudo é impulso interno, intimidade fisicamente dominadora. O ninho é um fruto que incha, que se comprime contra seus limites.

Do fundo de que devaneios sobem tais imagens? Não virão do sonho da proteção mais próxima, da proteção ajustada ao nosso corpo? Os sonhos da casa-vestimenta não são desconhecidos daqueles que se comprazem no exercício imaginário da função de habitar. Trabalhando a morada à maneira pela qual Michelet sonha com seu ninho, não estaríamos vestindo uma

---

13. Jules Michelet, *L'oiseau*, 4ª ed., 1858, pp. 208 ss. Joubert (*Pensées*, II, p. 167) escreve: "Seria útil verificar se as formas que um pássaro dá ao seu ninho, mesmo que nunca tenha visto um ninho, não têm alguma analogia com sua constituição interna."

roupa de confecção, tão freqüentemente marcada com um mau signo por Bergson. Teríamos a casa pessoal, o ninho do nosso corpo, forrado à nossa medida. Quando, após as provações da vida, é oferecida a Colas Breugnon, o herói de Romain Rolland, uma casa maior, mais cômoda, ele a recusa como uma vestimenta que não se ajustasse às suas medidas. "Ela se enrugaria no meu corpo, ou então arrebentaria suas costuras", diz ele [14].

Assim, prolongando até o humano as imagens do ninho reunidas por Michelet, percebemos que já em sua origem essas imagens eram humanas. É duvidoso que algum ornitólogo descreva à moda de Michelet a construção de um ninho. O ninho assim construído, devemos chamá-lo ninho Michelet. O fenomenólogo sentirá nele os dinamismos de um estranho encolhimento, de um encolhimento ativo, constantemente recomeçado. Não se trata de uma dinâmica da insônia, em que o ser se vira e se revira na cama. Michelet convida-nos à modelagem da morada; modelagem que, com toques sutis, torna lisa e suave uma superfície primitivamente eriçada e compósita. Incidentalmente, a página de Michelet proporciona um documento raro, mas por isso mesmo precioso, de imaginação material. Quem ama as imagens da matéria não pode esquecer a página de Michelet, pois ela descreve a *modelagem a seco*. É a modelagem, é a união do musgo com a penugem no ar seco e sob o sol de verão. O ninho de Michelet é construído para a glória do feltro.

Notemos que existem poucos sonhadores de ninhos que gostem dos ninhos de andorinha, feitos, dizem eles, de saliva e lama. Perguntamo-nos onde poderiam morar as andorinhas antes de haver casas e cidades. Portanto, a andorinha não é um pássaro "regular"; Charbonneaux-Lassay escreve (op. cit., p. 572): "Ouvi os camponeses da Vendéia dizerem que um ninho de andorinha assusta, mesmo no inverno, os diabos da noite."

VIII

Se aprofundarmos um pouco os devaneios em que nos vemos diante de um ninho, não tardaremos a deparar com uma espécie

14. Romain Rolland, *Colas Breugnon*, p. 107.

de paradoxo da sensibilidade. O ninho — *compreendemos* imediatamente — é precário e no entanto desencadeia em nós um *devaneio de segurança*. Como é que a evidente precariedade não põe termo ao devaneio? A resposta a esse paradoxo é simples: sonhamos como fenomenólogo que se ignora. Revivemos, numa espécie de ingenuidade, o instinto do pássaro. Comprazemo-nos em acentuar o mimetismo do ninho inteiramente verde na folhagem verde. Nós o vimos, decididamente; mas dizemos que ele estava bem escondido. Esse centro de vida animal é dissimulado no imenso volume da vida vegetal. O ninho é um buquê de folhas que canta. Participa da paz vegetal. É um ponto no ambiente de felicidade das grandes árvores.

Um poeta escreve[15]:

Sonhei com um ninho em que as árvores repeliam a morte.

Assim, contemplando o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica. O pássaro construiria seu ninho se não tivesse seu instinto de confiança no mundo? Se escutarmos esse apelo, se fizermos desse abrigo precário que é o ninho — paradoxalmente, sem dúvida, mas sob o próprio impulso da imaginação — um refúgio absoluto, voltaremos às fontes da casa onírica. Nossa casa, captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo. Nela viveremos com uma confiança nativa se de fato participarmos, em nossos sonhos, da segurança da primeira morada. Para vivermos essa confiança tão profundamente integrada em nosso sono, não temos necessidade de enumerar razões materiais de confiança. Tanto o ninho como a casa onírica e tanto a casa onírica como o ninho — se é que estamos na origem de nossos sonhos — não conhecem a hostilidade do mundo. A vida começa para o homem com um sono tranqüilo e todos os ovos dos ninhos são bem chocados. A experiência da hostilidade do mundo — e conseqüentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade — são posteriores. Em seu germe, toda vida é bem-estar.

---

15. Adolphe Shedrow, *Berceau sans promesses*, ed. Seghers, p. 33. Shedrow diz ainda:

Sonhei com um ninho em que os tempos não dormiam mais.

O ser começa pelo bem-estar. Em sua contemplação do ninho, o filósofo tranqüiliza-se seguindo uma meditação de seu ser no ser tranqüilo do mundo. Traduzindo então na linguagem dos metafísicos de hoje a absoluta ingenuidade de seu devaneio, o sonhador pode dizer: o mundo é o ninho do homem.

O mundo é um ninho; um imenso poder guarda os seres do mundo nesse ninho. Em *L'histoire de la poésie des hébreux* (trad. francesa de Carlowitz, p. 269), Herder apresenta uma imagem do céu imenso apoiado sobre a terra imensa. "O ar", diz ele, "é uma pomba que, apoiada em seu ninho, aquece os filhotes."

Eu tinha esses pensamentos; tinha esses sonhos e eis que leio nos *Cahiers G.L.M.*, do outono de 1954, uma página que me ajuda a sustentar o axioma que "mundifica" o ninho, que faz do ninho o centro de um mundo. Bóris Pasternak fala do "instinto, com a ajuda do qual, como a andorinha, construímos o mundo — um enorme ninho, aglomerado de terra e céu, de morte e vida, e de dois tempos, o que está disponível e o que falta" [16]. Sim, dois tempos, pois quanto tempo nos seria necessário para propagar, a partir do centro de nossa intimidade, ondas de tranqüilidade que chegariam até os limites do mundo.

Mas que concentração de imagens há no mundo-ninho-de-andorinha de Bóris Pasternak! Sim, por que deixaríamos de trabalhar, de aglomerar a massa do mundo à volta do nosso abrigo? O ninho do homem, o mundo do homem, nunca acaba. E a imaginação ajuda a continuá-lo. O poeta não pode abandonar uma imagem tão grande, ou mais exatamente, tal imagem não pode abandonar o seu poeta. Bóris Pasternak escreveu justamente (op. cit., p. 5): "O homem está mudo, é a imagem que fala. Pois é evidente que *só* a imagem pode acompanhar os passos da natureza."

16. *Cahiers G.L.M.*, outono de 1954, trad. francesa de André du Bouchet, p. 7.

CAPÍTULO V

A CONCHA

I

À concha corresponde um conceito tão claro, tão firme, tão rígido que, não podendo simplesmente desenhá-lo, o poeta, reduzido a falar dele, a princípio fica com um déficit de imagens. Em sua evasão para os valores sonhados, é interrompido pela realidade geométrica das formas. E as formas são tão numerosas, por vezes tão novas que, a partir do exame positivo do mundo das conchas, a imaginação é vencida pela realidade. Aqui a natureza imagina e a natureza é sábia. Bastará folhear um álbum de amonites para reconhecer que, desde a era secundária, os moluscos construíam sua concha de acordo com as instruções da geometria transcendental. Os amonites faziam sua morada no eixo de uma espiral logarítmica. No belo livro de Monod-Herzen há uma explicação muito clara dessa construção das formas geométricas pela vida [1].

Naturalmente o poeta pode entender essa categoria estética da vida. O belo texto que Paul Valéry escreveu sob o título *Les coquillages* é iluminado de espírito geométrico. Para o poeta,

1. Edouard Monod-Herzen, *Principes de morphologie générale*, ed. Gauthier-Villars, 1927, t. I, p. 119: "As conchas oferecem inumeráveis exemplos de superfícies espirais, cujas linhas de sutura das espiras sucessivas são hélices espirais." Mais aérea é a geometria da cauda do pavão: "Os olhos da cauda em leque do pavão estão situados nos pontos de intersecção de um duplo feixe de espirais, que parecem ser espirais de Arquimedes." (t. I, p. 58)

"um *cristal*, uma *flor*, uma *concha* destacam-se da desordem comum do conjunto das coisas sensíveis. São para nós objetos privilegiados, mais inteligíveis à vista, conquanto mais misteriosos para a reflexão que todos os outros que vemos indistintamente" [2]. Parece que para o poeta, grande cartesiano, a concha é uma verdade de geometria animal bem solidificada, portanto "clara e distinta". O objeto construído é altamente inteligível. É a *formação*, e não a forma, que permanece misteriosa. Mas, no plano de forma a tomar, que decisão vital na primeira escolha, que consiste em saber se a concha se enrolará para a esquerda ou para a direita! Quanto já se disse sobre esse turbilhão inicial! De fato, a vida começa menos lançando-se para a frente do que girando sobre si mesma. Um impulso vital que gira, que maravilha insidiosa, que sutil imagem da vida! E quantos sonhos poderíamos ter sobre a concha canhota! Sobre uma concha que fugisse à rotação de sua espécie!

Paul Valéry detém-se longamente diante do ideal de um objeto modelado, de um objeto cinzelado que justificaria o seu valor de ser pela bela e sólida geometria da forma, pondo de lado a simples preocupação de proteger a matéria. A divisa do molusco seria então: é preciso viver para construir sua casa, e não construir sua casa para viver nela.

Numa segunda etapa de sua meditação, o poeta toma consciência de que uma concha cinzelada por um homem seria produzida do exterior, numa espécie de atos enumeráveis que trazem o signo de uma beleza retocada, enquanto (p. 10) "o molusco emana a sua concha", "deixa ressumar" a matéria a construir, "destila na medida certa sua maravilhosa cobertura". E já a partir da primeira ressumação a casa está inteira. É assim que Valéry se encontra com o mistério da vida formadora, o mistério da formação lenta e contínua.

Mas essa referência ao mistério da lenta formação nada mais é que uma etapa da meditação do poeta. Seu livro é uma introdução a um museu de formas. Aquarelas de Paul-A. Robert ilustram a coletânea. Antes de pintar a aquarela, preparou-se o objeto, poliram-se as valvas. Esse delicado polimento pôs a nu as

---

2. Paul Valéry, *Les merveilles de la mer. Les coquillages*, col. "Isis", ed. Plon, p. 5.

raízes das cores. Participamos então de uma vontade de cor, da própria história da coloração. A casa surge tão bela, tão intensamente bela que seria sacrilégio sonhar em habitá-la.

II

A fenomenologia que quer viver as imagens da função de habitar não deve entregar-se às seduções das belezas exteriores. Em geral, a beleza exterioriza, incomoda a meditação da intimidade. O fenomenólogo não pode também seguir por muito tempo o conquiliologista, que tem de classificar a imensa variedade de carapaças e conchas. O conquiliologista é ávido de diversidade. O fenomenólogo poderia ao menos aprender com o conquiliologista se este lhe confidenciasse seus primeiros espantos.

Pois também aqui, como no caso do ninho, seria preciso fazer com que o interesse duradouro do observador ingênuo partisse de um primeiro espanto. Será possível que um ser viva na pedra, nesse pedaço de pedra? Esse espanto, quase não tornamos a senti-lo. A vida desgasta rapidamente os primeiros espantos. Aliás, para uma concha "viva", quantas conchas mortas! Para uma concha habitada, quantas conchas vazias!

Mas a concha vazia, como o ninho vazio, sugere devaneios de refúgio. É sem dúvida um requinte de devaneio seguir imagens tão simples. Mas o fenomenólogo tem necessidade, acreditamos nós, de ir ao máximo da simplicidade. Por isso, consideramos interessante propor uma fenomenologia da concha habitada.

III

A melhor marca da admiração é o exagero. Já que o habitante de concha espanta, a imaginação logo fará saírem da concha seres espantosos, seres mais espantosos que a realidade. Folheemos, por exemplo, o belo álbum de Jurgis Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, e veremos reproduções de gemas antigas em que "os animais mais inesperados: uma lebre, um pássaro, um cervo, um cachorro, saem de uma concha como da caixa de um prestidi-

gitador" [3]. Essa comparação com uma caixa de mágicas será inútil para quem se coloca no próprio eixo em que se desenvolvem as imagens. Quem aceita os pequenos espantos prepara-se para imaginar os grandes. Na ordem imaginária, torna-se normal que o elefante, o animal imenso, saia de uma concha de caracol. Será excepcional, entretanto, que lhe peçamos, no estilo da imaginação, para entrar nela. Teremos oportunidade de mostrar num outro capítulo que nunca, na imaginação, entrar e sair são imagens simétricas. "Animais gigantes e livres saem misteriosamente de um pequeno objeto", diz Baltrusaitis, que acrescenta: "Afrodite nasceu nessas condições." [4] O que é belo, o que é grande, dilata os germes. Como mostraremos mais adiante, fazer o grande sair do pequeno é um dos poderes da miniatura.

Tudo é dialética no ser que sai de uma concha. E, como ele não sai inteiro, o que sai contradiz o que fica fechado. A parte posterior do ser fica aprisionada em formas geométricas sólidas. Mas, na saída, a vida é tão apressada que nem sempre assume a forma de uma pequena lebre ou de um camelo. Gravuras mostram estranhas misturas de seres surgindo; é o que acontece com o caracol reproduzido no livro de Jurgis Baltrusaitis (p. 58), "de cabeça humana barbuda e orelhas de lebre, coberto com uma mitra e com patas de quadrúpedes". A concha é um caldeirão de feiticeira onde se prepara a animalidade. "As Horas de Marguerite de Beaujeu", continua Baltrusaitis, "estão repletas desses seres grotescos. Muitos eliminaram a carapaça e conservam-lhe as espirais. Cabeças de cachorro, de lobo, de pássaro, cabeças humanas ajustam-se diretamente aos moluscos sem proteção." Assim, o devaneio animalesco desenfreado constrói o esquema de uma evolução animal condensada. Basta abreviar uma evolução para engendrar o grotesco.

Na verdade, o ser que sai de sua concha sugere os devaneios do ser misto. Não é somente o ser "meio carne meio peixe". É o ser meio morto meio vivo e, nos grandes excessos, metade pedra metade homem. Trata-se do contrário do devaneio petrifi-

---

3. Jurgis Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, ed. Colin, p. 57.

4. Jurgis Baltrusaitis, op. cit., p. 56. "Nas moedas de Hatria, a cabeça de uma mulher, cabelos ao vento, talvez a própria Afrodite, sai de uma concha redonda."

cante. O homem nasce da pedra. Se examinarmos atentamente, no livro de Jung *Psychologie und Alchemie,* as figuras representadas na página 86, veremos Melusinas, não Melusinas românticas saídas das águas do lago, mas Melusinas símbolos alquímicos que ajudam a formular os sonhos de pedra de que devem sair os princípios vitais. A Melusina sai realmente de sua cauda escamosa e pedregosa, de sua cauda — longínquo passado — levemente espiralada. Não se tem a impressão de que o ser inferior conservou sua energia. A cauda-concha não expulsa o seu habitante. Trata-se antes de um aniquilamento da vida inferior pela vida superior. Aí, como em toda parte, a vida é enérgica no seu ápice. E é no símbolo completo do ser humano que esse ápice tem um simbolismo. Todo sonhador da evolução animal tem em mente o homem. No desenho das Melusinas da alquimia, a forma humana sai de uma pobre forma afilada à qual o desenhista dedicou apenas um mínimo de atenção. O inerte não solicita o devaneio; a concha é um invólucro que se vai abandonar. E as forças da saída são tais, as forças de produção e de nascimento são tão vivas, que podem sair da concha informe dois seres humanos mostrados na figura 11 do livro de C.-G. Jung, ambos com diadema. É a *doppelköpfige Melusine,* a Melusina de duas cabeças.

Todos esses exemplos proporcionam documentos fenomenológicos para uma fenomenologia do verbo sair. São ainda mais puramente fenomenológicos na medida em que correspondem a "saídas" inventadas. O animal não passa aqui de um pretexto para multiplicar as imagens do "sair". O homem vive imagens. Como todos os grandes verbos, *sair de* exigiria muitas pesquisas, nas quais agruparíamos, ao lado das instâncias concretas, os movimentos apenas sensíveis de certas abstrações. Quase não sentimos mais uma ação nas derivações gramaticais, nas deduções, nas induções. Os próprios verbos cristalizam-se como se fossem substantivos. Só as imagens podem recolocar os verbos em movimento.

IV

Sobre o tema da concha, a imaginação trabalha também, além da dialética do pequeno e do grande, a dialética do ser

livre e do ser acorrentado: e o que não se pode esperar de um ser liberto das correntes!

É certo que, na realidade, o molusco sai molemente de sua concha. Se nosso estudo tratasse dos fenômenos reais do "comportamento" do caracol, não haveria muita dificuldade em observar esse comportamento. Entretanto, se pudéssemos restaurar na própria observação uma ingenuidade total, isto é, reviver realmente a observação inicial, reativaríamos esse complexo de medo e curiosidade que acompanha toda ação inicial sobre o mundo. Gostaríamos de ver e temos medo de ver. Eis o limiar sensível de todo conhecimento. Nesse limiar, o interesse ondula, perturba-se, volta. O exemplo que encontramos para indicar o complexo medo-curiosidade não é grande. O medo diante do caracol é imediatamente tranqüilizado, é desgastado, é "insignificante". Mas pretendemos nestas páginas estudar o insignificante. Não raro revelam-se aí estranhas sutilezas. Para examiná-las, coloquemo-las sob a lente de aumento da imaginação.

Como aumentam as ondulações de medo e curiosidade quando a realidade não está presente para moderá-las, quando se imagina! Mas aqui nada inventemos; documentemos imagens que foram efetivamente imaginadas, realmente desenhadas e que permanecem gravadas nas gemas e nas pedras. Meditemos ainda algumas páginas do livro de Jurgis Baltrusaitis. Ele nos lembra a *ação* de um desenhista que mostra a proeza de um cão que "pula de sua concha" e se lança sobre um coelho. Uma agressividade a mais e o cão encerrado na concha atacaria um homem. Estamos em presença do ato aumentativo pelo qual a imaginação ultrapassa a realidade. Aqui a imaginação opera não somente nas dimensões geométricas, mas também nas forças, nas velocidades — não mais num espaço aumentado, mas num tempo acelerado. Quando o cinema acelera a floração de uma flor, temos uma sublime imagem da oferenda. Parece que a flor que se abre sem lentidão, sem reticência, tem o sentido do dom, sabe que é um dom do mundo. Se o cinema apresentasse uma aceleração do caracol saindo de sua concha, de um caracol lançando velozmente seus chifres contra o céu, que agressão! Que chifres agressivos! O medo bloquearia toda curiosidade. O complexo medo-curiosidade seria desmembrado.

Há um signo de violência em todas as figuras em que um ser superexcitado sai da concha inerte. O desenhista precipita seus devaneios animalescos. Às conchas de caracóis de onde saem quadrúpedes, pássaros, seres humanos, cumpre associar, como pertencentes ao mesmo tipo de devaneio, essas abreviações de animais em que se acham soldadas cabeça e cauda; o desenho esquece o meio do corpo. Suprimir os intermediários é um ideal de rapidez. Uma espécie de aceleração do impulso vital imaginado quer que o ser que sai da terra encontre imediatamente uma fisionomia.

Mas de onde vem o dinamismo evidente dessas imagens excessivas? Tais imagens movimentam-se na dialética do oculto e do manifesto. O ser que se esconde, o ser que "entra em sua concha" prepara "uma saída". Isto é verdadeiro em toda a escala das metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno. Permanecendo ainda no centro da imagem que estudávamos, parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As mais dinâmicas evasões ocorrem a partir do ser comprimido, e não na preguiça frouxa do ser preguiçoso que só deseja espreguiçar-se em outro lugar. Se vivermos a paradoxal imaginação do molusco vigoroso — as gravuras que comentamos apresentam imagens muito claras dele —, chegaremos à mais decisiva das agressividades, à agressividade protelada, à agressividade que espera. Os lobos fechados em conchas são mais cruéis que os lobos errantes.

V

Assim, seguindo um método que nos parece decisivo na fenomenologia das imagens e que consiste em designar a imagem como um excesso da imaginação, acentuamos as dialéticas do grande e do pequeno, do oculto e do manifesto, do plácido e do ofensivo, do fraco e do vigoroso. Seguimos a imaginação em sua tarefa de engrandecimento até chegar a um ponto além da realidade. Para ultrapassar bem, é preciso primeiro aumentar. Vimos com que liberdade a imaginação trabalha o espaço, o tempo, as forças. Mas não é apenas no plano das imagens que

a imaginação trabalha. No plano das idéias, ela também leva aos excessos. Há idéias que sonham. Certas teorias, que se acreditam científicas, são vastos devaneios, devaneios sem limites. Vamos dar um exemplo de uma idéia-sonho que toma a concha como o testemunho mais claro do poder que tem a vida de constituir formas. Tudo o que tem forma passou então por uma ontogênese de concha. O primeiro trabalho da vida é fazer conchas. Acreditamos que um grande sonho de conchas está no centro do vasto quadro da evolução dos seres que a obra de J.-B. Robinet apresenta. Por si só, o título de um dos livros de Robinet mostra bem o rumo de seus pensamentos: *Vues philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être, ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme* (*Visões filosóficas da gradação natural das formas do ser, ou as tentativas da natureza que aprende a fazer o homem*) (Amsterdam, 1768). O leitor que tiver a paciência de ler toda a obra encontrará, em forma dogmática, um verdadeiro comentário das imagens desenhadas que mencionamos acima. *Animalidades parciais* aparecem por toda parte. Para Robinet, os fósseis são pedaços de vida, esboços de órgãos que encontrarão sua vida coerente no ápice de uma evolução que prepara o homem. Poderíamos dizer que interiormente o homem é um acúmulo de conchas. Cada órgão tem sua causalidade formal própria, já testada em algum molusco nos longos séculos em que a natureza estava aprendendo a fazer o homem. A função constrói sua forma sobre antigos modelos, a vida parcial constrói sua morada como o molusco constrói a concha.

Quando conseguimos reviver essa vida parcial na precisão de uma vida que dá a si mesma uma forma, o ser que tem uma forma domina os milênios. Toda forma guarda uma vida. O fóssil já não é simplesmente um ser que viveu; é um ser que vive ainda, adormecido em sua forma. A concha é o exemplo mais manifesto de uma vida universal formada em conchas.

Tudo isso é afirmado sem vacilações por Robinet: "Estou persuadido", escreve ele (op. cit., p. 17), "de que os fósseis vivem, se não com uma vida exterior, porque talvez lhes faltem membros e sentidos, o que, no entanto, eu não ousaria assegurar, pelo menos com uma vida interna, oculta, mas muito real em sua espécie, embora bastante abaixo do animal adormecido e da planta; não tenho a menor intenção de lhes recusar os órgãos necessá-

rios às funções de sua economia vital e, qualquer forma que tenham, concebo-a como um progresso em direção à forma de seus análogos nos vegetais, nos insetos, nos grandes animais e finalmente no homem."

Vêm em seguida, no livro de Robinet, descrições acompanhadas de belíssimas gravuras, representando Lithocardites, pedras do coração, Encephalites, preludiando o cérebro, pedras que imitam o maxilar, o pé, o rim, a orelha, o olho, a mão, o músculo — e também Orchis, Diorchis, Triorchis, Priapolithes, Colites e Phalloides imitando os órgãos masculinos — a Histerapetia imitando os órgãos femininos.

Estaríamos enganados se víssemos aí apenas uma simples referência aos hábitos de linguagem que para dar nome aos objetos novos recorrem a comparações com objetos comuns. Aqui os nomes pensam e sonham, a imaginação é ativa. As lithocardites são conchas do coração, os esboços de um coração que baterá. As coleções mineralógicas de Robinet são peças anatômicas do que será o homem quando a Natureza souber fazê-lo: o naturalista do século XVIII, objetará um espírito crítico, é "vítima de sua imaginação". Mas o fenomenólogo que, por princípio, evita qualquer atitude crítica, não pode desconhecer que, no próprio excesso do ser entregue a palavras, no próprio excesso das imagens, manifesta-se um devaneio em profundidade. Em qualquer ocasião, Robinet pensa a forma do interior. Para ele, a vida é causa de formas. É inteiramente natural que a vida, causa de formas, forme formas vivas. Mais uma vez, para tais devaneios, a forma é a habitação da vida.

As conchas, como os fósseis, também são tentativas da natureza para preparar as formas das diferentes partes do corpo humano; são pedaços de homem, pedaços de mulher. Robinet dá uma descrição da Concha de Vênus que representa a vulva de uma mulher. Um psicanalista não deixaria de ver nessas designações e descrições detalhadas uma obsessão sexual. Não teria dificuldade em encontrar, no museu das conchas, representações de fantasmas como o fantasma da vagina denteada que é um dos motivos principais do estudo que a Sra. Marie Bonaparte dedicou a Edgar Poe. Ouvindo Robinet, acreditaríamos que a Natureza foi louca antes do homem. E que resposta divertida Robinet daria às observações psicanalíticas ou psicológicas, para

defender o seu sistema! Ele escreve simplesmente, ponderadamente (op. cit., p. 73): "Não nos deve surpreender a atenção da Natureza em multiplicar os modelos das partes da geração, dada a importância dessas partes."

Diante de um sonhador de pensamentos sábios como Robinet, que organiza suas idéias-visões em sistema, um psicanalista habituado a deslindar complexos de família seria inoperante. Seria necessária uma psicanálise cósmica, uma psicanálise que abandonasse por um instante as preocupações humanas para se inquietar com as contradições do Cosmos. Seria necessária também uma psicanálise da matéria que, aceitando o acompanhamento humano da imaginação da matéria, seguisse mais de perto o jogo profundo das imagens da matéria. Aqui, no âmbito muito circunscrito em que estudamos as imagens, seria preciso resolver as contradições da concha, às vezes tão rude no exterior e tão suave, tão nacarada em sua intimidade. Como se pode obter esse polimento pelo atrito de um ser mole? O dedo que sonha roçando o nácar íntimo não ultrapassa os sonhos humanos, muito humanos? As coisas mais simples são por vezes psicologicamente complexas.

Se nos deixássemos levar por todos os devaneios da pedra habitada, nunca acabaríamos. Curiosamente, esses devaneios são longos e breves. Podemos prolongá-los infinitamente, e no entanto a reflexão os detém laconicamente. Ao menor sinal, a concha se humaniza; entretanto, sabemos imediatamente que a concha não é humana. Com a concha, o impulso vital de habitação chega rápido demais ao seu termo. A natureza obtém depressa demais a segurança da vida fechada. Mas o sonhador não pode acreditar que o trabalho terminou quando as paredes estão firmes; e é assim que os sonhos construtores de concha dão vida e ação às moléculas tão geometricamente associadas. Para eles, a concha, no próprio tecido de sua matéria, é viva. Vamos encontrar uma prova disso numa grande lenda natural.

VI

O padre jesuíta Kircher afirma que nas costas da Sicília "as conchas marinhas que se reduziram a pó renascem e se reprodu-

zem se regarmos com água salgada essa poeira". O Abade de Vallemont [5] cita essa fábula paralelamente com a da Fênix, que renasce de suas cinzas. Portanto, trata-se de uma fênix da água. O Abade de Vallemont não acredita nem numa nem na outra fênix. Mas nós, que nos colocamos no reino da imaginação, devemos registrar que as duas fênix foram imaginadas. São *fatos da imaginação*, fatos muito positivos do mundo imaginário.

Esses fatos da imaginação relacionam-se, aliás, com alegorias que atravessam os tempos. Jurgis Baltrusaitis lembra (op. cit., p. 57) que "até a época carolíngia, as sepulturas freqüentemente contêm conchas de caracol — alegoria de um túmulo em que o homem vai ser despertado". Por sua vez, Charbonneaux-Lassay escreve (*Le bestiaire du Christ*, p. 922): "Tomada em seu conjunto — carapaça e organismo sensível — a concha foi, para os antigos, um emblema do ser humano completo — corpo e alma. A simbologia dos antigos fez da concha o emblema do nosso corpo, que encerra num invólucro exterior a alma que anima o ser inteiro, representado pelo organismo do molusco. Assim, disseram eles, como o corpo se torna inerte quando a alma se separa dele, da mesma forma a concha torna-se incapaz de mover-se quando se separa da parte que a anima." Poderíamos coletar muitos dados sobre as "conchas de ressurreição" [6]. Nas pesquisas simples que nos ocupam nesta obra, não precisamos insistir nas tradições longínquas. Tudo o que temos a fazer nestas pesquisas é perguntar-nos como as mais simples imagens podem, em certos devaneios ingênuos, alimentar uma tradição. Charbonneaux-Lassay diz essas coisas com toda a simplicidade, toda a ingenuidade que se poderia desejar. Depois de citar o livro de Jó e a invencível esperança da ressurreição, o autor do *Le bestiaire du Christ* acrescenta (op. cit., p. 927): "Como pôde acontecer que o tranqüilo caracol terrestre tenha sido escolhido para simbolizar essa impetuosa e invencível esperança? É que na época melancólica em que a morte do inverno estreita a terra, o caracol se entranha nela, fecha-se em sua concha como num ataúde por

5. Abade de Vallemont, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Paris, 1709, 1ª parte, p. 189.

6. Charbonneaux-Lassay cita Platão, Jâmblico e remete ao livro de Victor Magnien *Les mystères d'Eleusis*, VI, Payot.

um sólido epifragma calcário, até que a primavera venha cantar em seu túmulo as aleluias da Páscoa... então, ele quebra essa parede e reaparece à luz do dia, cheio de vida."

Ao leitor que sorrisse de tal entusiasmo, pediríamos para reviver o espanto do arqueólogo que descobriu num túmulo de Indre-et-Loire "um caixão contendo cerca de trezentas conchas de caracóis, dispostas dos pés até a cintura do esqueleto..." Tal contato com uma crença coloca-nos na origem da crença. Um simbolismo perdido é retomado para agrupar sonhos.

Então, todas as provas do poder de renovação, de ressurreição e de despertar do ser que somos obrigados a expor sucessivamente devem ser tomadas numa coalescência dos devaneios.

Se a essas alegorias e símbolos de ressurreição acrescentarmos o caráter sintetizante dos devaneios dos poderes da matéria, compreenderemos por que os grandes sonhadores não conseguiram afastar o sonho da fênix aquática. A própria concha em que se prepara uma ressurreição, no sonho sintético, é matéria de ressurreição. Se o pó na concha pode passar pela ressurreição, como a concha reduzida a pó não tornaria a encontrar sua força espiralante?

Naturalmente, o espírito crítico zomba — é sua função — das imagens incondicionadas. Mais um pouco e um realista exigiria experiências. Pediria aqui, como em toda parte, que verificássemos as imagens confrontando-as com a realidade. Diante de um túmulo cheio de conchas trituradas, ele nos diria: faça então um caracol! Mas os projetos de um fenomenólogo são *mais* ambiciosos: ele quer viver *tal* como os grandes sonhadores de imagens viveram. E, já que sublinhamos palavras, pedimos ao leitor para observar que a palavra *tal* ultrapassa a palavra *como*, que deixaria de lado precisamente uma nuança fenomenológica. A palavra *como* imita, a palavra *tal* significa que nos tornamos o próprio sujeito que sonha o devaneio.

Assim, nunca reuniremos devaneios suficientes se quisermos *compreender fenomenologicamente* como o caracol fabrica sua casa, como o ser mais mole constitui a concha mais dura, como nesse ser encerrado repercute o grande ritmo cósmico do inverno e da primavera. E esse problema não é psicologicamente vão. Ele se coloca de novo, por si mesmo, assim que voltamos — como dizem os fenomenólogos — à própria coisa, assim que voltamos

a sonhar com uma casa que cresce na exata proporção em que cresce o corpo que a habita. Como o pequeno caracol pode crescer em sua prisão de pedra? Eis uma pergunta *natural*, uma pergunta que se faz naturalmente. Não gostamos de fazê-la, pois ela nos remete às nossas perguntas de criança. Essa pergunta permanece sem resposta para o Abade de Vallemont, que acrescenta: "Na Natureza raramente estamos em terras do conhecimento. A cada passo existe algo para humilhar e mortificar os Espíritos soberbos." Ou seja, a concha do caracol, a casa que cresce na medida exata de seu hóspede, é uma maravilha do Universo. E, de um modo geral, conclui o Abade de Vallemont (op. cit., p. 255), as conchas de caracol são "sublimes motivos de contemplação para o espírito".

VII

É sempre divertido ver um destruidor de fábulas ser vítima de uma fábula. No começo do século XVIII, o Abade de Vallemont não acredita mais na fênix do fogo que na fênix da água; mas acredita na palingênese, uma espécie de misto da fênix do fogo e da fênix da água. Reduzam a cinzas uma samambaia; dissolvam essas cinzas em água pura, façam o líquido evaporar. Restarão belos cristais com a forma de uma folha de samambaia. E muitos outros exemplos poderiam ser acrescentados onde quer que sonhadores meditem para encontrar o que deveria ser chamado de sais do crescimento saturados de causalidade formal [7].

No entanto, mais perto dos problemas que nos ocupam agora, podemos sentir no livro do Abade de Vallemont uma atividade de contaminação entre as imagens do ninho e as imagens da concha. O Abade de Vallemont fala (op. cit., p. 243) da Planta Anatífera ou Concha Anatífera que cresce na madeira dos navios. "Trata-se", diz ele, "de um conjunto de oito conchas que se assemelham bastante a um buquê de tulipas... É formado da mesma matéria que as conchas dos mexilhões..., a entrada fica no alto e fecha-se por pequenas portas, que se juntam de uma

7. Cf. *La formation de l'esprit scientifique*, ed. Vrin, p. 206.

maneira que não poderíamos deixar de admirar. Resta apenas saber como se forma essa planta marinha e os pequenos hóspedes que moram nesses apartamentos tão artisticamente construídos."

Algumas páginas adiante, a contaminação da concha pelo ninho surge com toda a clareza. Essas conchas são ninhos de onde saem pássaros (p. 246): "Digo que as diferentes conchas de minha planta anatífera... são ninhos onde se formam e nascem esses pássaros de origem tão obscura e que na França chamamos de *Macreuses* (cercetas)."

Chegamos aqui a uma confusão de gêneros muito comum nos devaneios das épocas pré-científicas. As cercetas eram consideradas pássaros de sangue frio. Quando se perguntava como esses pássaros chocavam, respondia-se amiúde: por que chocariam, já que não podem, por natureza, aquecer ovos e filhotes? "Uma assembléia de teólogos da Sorbonne", acrescenta o Abade de Vallemont (p. 250), "decidiu que a cerceta seria tirada da classe dos pássaros e colocada na dos peixes." Portanto é um alimento da Quaresma.

Antes de deixar seu ninho-concha, as cercetas, esses pássaros-peixes, são ligados a ele por um bico-pedúnculo. Assim se acumulam, num devaneio sábio, os traços de união lendários. Os grandes devaneios do ninho e da concha apresentam-se aqui em duas perspectivas que poderíamos chamar de anamorfose recíproca. Ninho e concha, duas grandes imagens que repercutem em seus devaneios. As formas não bastam aqui para determinar tais aproximações. O princípio dos devaneios que acolhem tais lendas ultrapassa a experiência. O sonhador entrou no âmbito em que se formam as convicções que nascem além do que se vê e do que se toca. Se os ninhos e as conchas não fossem valores, não sintetizaríamos tão facilmente, tão imprudentemente a sua imagem. Com os olhos fechados, sem atentar para as formas e as cores, o sonhador é invadido pelas convicções do refúgio. Nesse refúgio a vida concentra-se, prepara-se, transforma-se. Ninhos e conchas não podem se unir tão fortemente senão por seu onirismo. Todo um ramo de "casas oníricas" encontra aqui duas raízes distantes, duas raízes que se entremeiam como tudo o que está "distante" num devaneio humano.

Não gostamos de explicar esses devaneios. Nenhuma lembrança explícita os explica. Tomando-os no ressurgimento que

se manifesta nos textos que acabamos de citar, começamos a pensar que a imaginação é anterior à memória.

VIII

Depois desta longa excursão pelos confins do devaneio, voltemos a imagens que parecem mais próximas da realidade. Perguntamo-nos, entretanto — diga-se entre parênteses —, se uma imagem da imaginação alguma vez está próxima da realidade. Não raro imagina-se então que o objetivo é descrever. Acredita-se que se consegue a descrição que instrui divertindo. Esse gênero falso abrange toda uma literatura. Num livro do século XVIII, que pretende ser uma obra para instrução de um jovem cavaleiro [8], o autor "descreve" assim o mexilhão aberto agarrado numa pedra: "Ele parece uma tenda com suas cordas e suas estacas." E não deixa de mencionar que com essas cordas minúsculas foram feitos tecidos.

Efetivamente, foram feitos fios com as amarras do mexilhão. O autor expressa ainda uma conclusão filosófica numa imagem bem banal, mas que devemos assinalar: "Os caracóis constroem uma casinha que carregam consigo." Assim, "o caracol está sempre em casa, qualquer que seja a terra onde viaje". Não diríamos uma coisa tão pobre se não a tivéssemos encontrado centenas de vezes nos textos. Aqui ela é oferecida à meditação de um cavaleiro de dezesseis anos.

Ressoa sempre também uma referência à perfeição das casas naturais. "Todas elas são feitas", diz o autor (p. 256), "com o mesmo desígnio, que é abrigar o animal. Mas que variedade nesse desígnio tão simples! Todas são perfeitas, graciosas, e têm comodidades que lhes são próprias."

Todas essas imagens e reflexões correspondem a uma admiração pueril, superficial, dispersa; mas uma psicologia da imaginação deve notar tudo. Os menores interesses preparam os grandes.

Chega também uma época em que recalcamos as imagens demasiado ingênuas, em que desdenhamos as imagens gastas.

---

8. *Le spectacle de la nature*, p. 231.

Nenhuma é mais gasta que a da concha-casa. É simples demais para que possamos complicá-la com sucesso, velha demais para que possamos rejuvenescê-la. Diz o que tem a dizer numa única palavra. Mas nem por isso deixa de ser uma *imagem inicial*, e esta é uma imagem indestrutível. Pertence ao indestrutível bazar de velharias da imaginação humana.

Na verdade, o folclore está cheio de cantigas que são entoadas para que o caracol mostre os seus chifres. A criança diverte-se também cutucando-o com uma palhinha para fazê-lo esconder-se na concha. As mais inesperadas comparações explicam essa retirada. Um biólogo escreve: o caracol se retrai "dissimuladamente em seu quiosque, como uma menina contrariada vai chorar no seu quarto" [9].

Imagens muito claras — vemos aqui um exemplo — tornam-se idéias gerais. Bloqueiam a imaginação. Vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está terminado. É preciso então encontrar uma imagem particular para novamente dar vida à imagem geral. Aqui está uma, para reanimar este parágrafo em que parecemos vítimas da banalidade.

Robinet supunha que foi rolando sobre si mesmo que o caracol fabricou a sua "escada". Assim, toda a casa do caracol seria um vão de escada. A cada contorção, o animal mole faz um degrau de sua escada em caracol. Ele se contorce para avançar e crescer. O pássaro fazendo seu ninho contenta-se em girar. Aproximaremos a imagem dinâmica da concha Robinet da imagem dinâmica do ninho Michelet.

IX

A natureza tem uma maneira muito simples de nos espantar: é fazer as coisas grandes. Com a concha que chamamos comumente de Grande Pia de Água Benta, vemos a natureza desenvolver um imenso sonho de proteção, um delírio de proteção, e chegar a uma monstruosidade da proteção. O molusco "pesa apenas 14 libras, mas o peso de cada uma de suas valvas é de

9. Leon Binet, *Secrets de la vie des animaux, Essai de physiologie animale,* P.U.F., p. 19.

250 a 300 quilos, e elas têm de um metro a um metro e meio de comprimento" [10]. O autor desse livro que faz parte da célebre Biblioteca das Maravilhas acrescenta: "Na China... mandarins ricos possuem banheiras feitas com uma dessas conchas." Que banho relaxante se pode tomar na morada de tal molusco! Que poder de descontração devia sentir um animal de catorze libras ocupando tanto espaço! Nada sei a respeito das realidades biológicas. Sou apenas um sonhador de livros. Mas a leitura da página de Armand Landrin provoca em mim um grande sonho de cosmicidade. Quem não se sentiria cosmicamente reconfortado ao imaginar-se tomando banho na concha da Grande Pia de Água Benta?

A força da Grande Pia de Água Benta combina com a grandeza e a massa de suas muralhas. É preciso, afirma um autor, atrelar dois cavalos a cada valva para obrigar a Grande Pia de Água Benta "a bocejar contra sua própria vontade".

Eu gostaria de ver uma gravura que mostrasse essa façanha. Para imaginá-la, recorro à velha figura, que tantas vezes contemplei, dos cavalos atrelados aos dois hemisférios entre os quais fora produzido um vácuo, na "experiência de Magdeburgo". Essa imagem lendária da cultura científica elementar ganharia uma ilustração biológica. Quatro cavalos para vencer sete quilos de carne mole!

Mas, por mais que a natureza faça coisas grandes, o homem imagina facilmente coisas ainda maiores. Numa gravura de Cork, segundo uma composição de Hieronymus Bosch conhecida como *A concha navegando sobre a água,* pode-se ver uma enorme concha de mexilhão onde se acomodam uma dezena de personagens, quatro crianças e um cão. Pode-se ver uma bela reprodução desse mexilhão habitado por homens no magnífico livro de Lafon sobre Hieronymus Bosch (p. 106).

Essa hipertrofia do sonho de habitar todos os objetos côncavos do mundo é acompanhada de cenas grotescas próprias da imaginação de Bosch. No mexilhão, os navegadores fazem uma festança. O sonho de tranqüilidade que queremos viver quando "entramos em nossa concha" é destruído pela vontade de delírio que marca o gênio do pintor.

---

10. Armand Landrin, *Les monstres marins*, 2ª ed., Hachette, 1879, p. 16.

Depois do devaneio hipertrofiado, é preciso voltar ao devaneio que se destaca por sua simplicidade primitiva. Sabemos bem que é preciso estar só para habitar uma concha. Vivendo a imagem, sabemos que aceitamos a solidão.

Morar sozinho, que grande sonho! A imagem mais inerte, mais fisicamente absurda, como a de viver na concha, pode servir de germe para ele. Esse sonho acontece com todos, com os fracos e os fortes, nas grandes tristezas da vida, contra as injustiças dos homens e do destino. Como com esse Salavin, o ser preguiçosamente triste que se consola com seu quartinho porque ele é pequeno e porque pode dizer: "E se eu não tivesse este quartinho, este quarto profundo e secreto como uma concha? Ah, os caracóis não sabem como são felizes!" [11]

Às vezes a imagem é muito discreta, mal pode ser sentida; mas age. Ela fala do isolamento do ser curvado sobre si mesmo. Um poeta, ao mesmo tempo que sonha com alguma casa da infância, engrandecida pela lembrança, com

A velha casa onde vão e vêm
A estrela e a rosa,

escreveu:

Minha sombra forma uma concha sonora
E o poeta escuta o seu passado
Na concha da sombra do seu corpo. [12]

Outras vezes ainda, a imagem adquire sua força pelo efeito de um isomorfismo de todos os espaços do repouso. Então todas as concavidades acolhedoras são conchas tranqüilas. Gaston Puel escreve [13]: "Esta manhã falarei da felicidade simples de um homem deitado no fundo de uma barca.

"A concha oblonga da canoa fechou-se sobre ele.

"Dorme. É uma amêndoa. A barca, como um leito, desposa o sono."

---

11. Georges Duhamel, *Confession de minuit*, cap. VII.
12. Maxime Alexandre, *La peau et les os*, ed. Gallimard, 1956, p. 18.
13. Gaston Puel, *Le chant entre deux astres*, p. 10.

O homem, o animal, a amêndoa, todos encontram o repouso máximo numa concha. Os valores do repouso comandam todas essas imagens.

X

Já que estamos procurando multiplicar todas as nuanças dialéticas com as quais a imaginação dá vida às imagens mais simples, observemos algumas referências a uma ofensividade da concha. Assim como há casas que são ciladas, há conchas-armadilhas. A imaginação faz delas nassas para peixes aperfeiçoadas com iscas e disparador. Plínio conta que a pinha-marinha encontra assim a sua subsistência: "A concha cega se abre, mostrando seu corpo aos peixinhos que brincam em torno dela. Encorajados pela impunidade, eles entram na concha. Nesse momento um pequeno caranguejo, que está à espreita, avisa a pinha por meio de uma leve mordida: esta se fecha, esmaga tudo o que estiver entre suas valvas e divide a presa com seu sócio." [14]

Dificilmente poderemos ir mais longe no caminho dos contos de animais. Sem multiplicar os exemplos, apresentamos apenas mais esta fábula, já que tem o apoio de um grande nome, encontrada nas *Anotações* de Leonardo da Vinci: "A ostra abre-se inteiramente na lua cheia, e o caranguejo, quando a vê, atira-lhe uma pedrinha ou um raminho para impedi-la de fechar-se e para que lhe sirva de alimento." E Leonardo extrai, como convém, uma moralidade dessa fábula: "Assim é a boca que, dizendo seu segredo, se coloca à mercê do ouvinte indiscreto."

Longas pesquisas psicológicas deveriam ser feitas para determinar o valor do exemplo moral que sempre encontramos na vida animal. Encontramos esse problema apenas acidentalmente. Indicamo-lo apenas de passagem.

À imagem do Bernardo-Eremita indo morar nas conchas abandonadas associam-se por vezes os costumes do cuco, que

14. Armand Landrin, op. cit., p. 15. A mesma fábula é citada por Ambroise Paré (*Oeuvres complètes*, t. III, p. 776). O pequeno caranguejo auxiliar fica "sentado como um porteiro na entrada da concha". Quando um peixe entra nela, o molusco mordido a fecha, "depois ambos mordiscam e comem juntos sua presa".

vai pôr seus ovos no ninho dos outros. Parece que em ambos os casos a Natureza diverte-se em contradizer a moral natural. A imaginação excita-se diante de qualquer exceção. Compraz-se em acrescentar ardis e sabedorias aos hábitos do pássaro "posseiro". O cuco, diz-se, quebra um ovo no ninho em que vai pôr o seu, depois de observar, escondido, a saída da mãe que estava chocando. Quando põe dois, quebra dois. Esse animal que diz "cuco" conhece bem a arte de se esconder. É um brincalhão do jogo de esconde-esconde. Mas quem já o viu? Como tantos seres do mundo vivo, conhecemos mais o nome que o ser. Quem distinguirá entre o cuco ruço e o cuco cinza? Não se afirmou, diz o Abade Vincelot (op. cit., p. 101), que o cuco ruço é o cuco cinza em seus primeiros anos, que uns "emigram para o Norte, outros para o Sul, e que não encontramos ambos na mesma localidade, segundo a regra dos pássaros de arribação, de que os velhos e os jovens raramente visitam a mesma terra"?

Não é de admirar que ao pássaro que sabe tão bem se esconder se tenha atribuído tal poder de metamorfose que durante séculos, no dizer do Abade Vincelot (p. 102), "os antigos tenham pensado que o cuco se transformava em gavião". Devaneando sobre essa lenda, lembrando que o cuco é um ladrão de ovos, verifico que a história do cuco que se transforma em gavião poderia ser resumida no provérbio, ligeiramente alterado: "Quem rouba um ovo rouba um boi."

XI

Há espíritos para os quais certas imagens conservam um privilégio indestrutível. Bernard Palissy é um desses espíritos, e as imagens da concha são para ele imagens de longo destino. Se tivéssemos de classificar Bernard Palissy pelo elemento dominante de sua imaginação material, nós o classificaríamos naturalmente entre os "terrestres". Mas, como tudo é nuança na imaginação material, teríamos de definir a imaginação de Palissy como a de um terrestre em busca da terra dura, da terra que é preciso endurecer pelo fogo, mas que também pode encontrar um devir de dureza natural pela ação de um sal congelante, de um sal íntimo. As conchas manifestam esse devir. O ser mole, viscoso,

"baboso" é, dessa maneira, o ator da consistência dura de sua concha. E o princípio de solidificação é tão forte, a conquista de dureza é levada tão longe que a concha ganha sua beleza de esmalte como se tivesse recebido a ajuda do fogo. À beleza das formas geométricas vem somar-se uma beleza de substância. Para um oleiro e para um esmaltador, que grande objeto de meditação é a concha! Nos pratos do genial oleiro quantos animais que, vitrificados pelo esmalte, fizeram de sua pele a mais dura das conchas! Se revivermos a paixão de Bernard Palissy no drama cósmico das matérias, nas lutas da massa e do fogo, compreenderemos por que o menor caracol segregando sua concha lhe deu, como veremos, sonhos infinitos.

De todos esses devaneios, queremos anotar aqui apenas os que vão encontrar as mais curiosas imagens da casa. Aqui está um que, sob o título *Da cidade fortificada*, está na obra *Recepte véritable* [15]. Resumindo-o esperamos não trair a amplitude da narrativa.

Bernard Palissy, ante "os horríveis perigos da guerra", pensa em desenhar a planta de uma "cidade fortificada". Não espera encontrar "nenhum modelo nas cidades que foram edificadas até agora". Vitrúvio, explica ele, já não pode ajudá-lo no século do canhão. Sai "pelos bosques, montanhas e vales para ver se encontraria algum animal engenhoso que tivesse feito casas engenhosas". Depois de muitas investigações, Bernard Palissy medita sobre "uma jovem lesma que construía sua casa e sua fortaleza com a própria saliva". Um devaneio da construção por *dentro* ocupa Bernard Palissy durante vários meses. Em todos os seus momentos de ócio, passeia pela orla do oceano, onde vê "tantas espécies diferentes de casas e fortalezas que alguns peixinhos tinham feito com sua própria substância líquida e saliva que, desde então, começei a pensar que poderia encontrar ali algo de bom para o meu trabalho". Como "as batalhas e as pilhagens do mar" são maiores que as da terra, com seres mais desarmados, com seres moles, Deus "deu a cada um deles a capacidade engenhosa de fazer uma casa construída e nivelada por tal geometria e arquitetura que jamais Salomão, em toda a sua sabedoria, seria capaz de fazer coisa semelhante".

15. Bernard Palissy, *Recepte véritable*, ed. Bibliotheca Romana, pp. 151 ss.

E as conchas em espiral não existem "somente pela beleza; há outra coisa. Deves compreender que existem vários peixes que têm o focinho tão comprido que comeriam a maioria dos peixinhos se a casa deles fosse reta; mas, quando são assaltados à porta por seus inimigos, ao fugirem para dentro retiram-se em círculos [16], seguem o trajeto da linha espiral e o fazem de tal modo que seus inimigos não lhes podem fazer mal".

Entrementes, trazem a Bernard Palissy duas grandes conchas vindas da Guiné: "Uma púrpura e uma buxina." Por ser a mais fraca, a púrpura deve ser também, segundo a filosofia de Bernard Palissy, a mais bem defendida. Realmente, a concha apresentava "inúmeras pontas bastante grossas que ficavam em torno dela; e me certifiquei de que não sem razão os referidos chifres tinham sido formados e de que serviam também de bastiões e de defesa para a fortaleza".

Quisemos dar todos esses detalhes preliminares porque eles mostram claramente que Bernard Palissy deseja encontrar a *inspiração natural*. Para edificar sua "cidade fortificada", ele nada encontra de melhor que "tomar como exemplo a fortaleza da citada púrpura". Assim instruído, arma-se de compasso e régua e começa a sua planta. No centro da cidade fortificada, haverá uma praça quadrada que será a residência do governador. A partir dessa praça começa uma rua *única* que fará quatro vezes a volta da praça, a princípio em dois circuitos que seguem a forma do quadrado, depois em dois outros de forma octogonal. Nessa rua, quatro vezes enrolada, todas as portas e janelas dão para o interior da fortaleza, de modo que os fundos das casas formam uma muralha contínua. A última muralha das casas acompanha os muros da cidade, que forma assim um gigantesco caracol.

Bernard Palissy explica longamente as vantagens dessa fortaleza *natural*. Se o inimigo tomasse uma parte, o núcleo da retirada continuaria acessível. Foi esse movimento de retirada em espiral que deu a linha geral da imagem. O canhão do adversário também não poderia seguir a retirada e tomar "de enfiada" as ruas da cidade circular. Os canhoneiros inimigos ficariam tão desa-

---

16. Girando.

pontados quanto, diante da concha enrolada, os predadores "de focinho comprido".

Esse resumo, que poderá parecer demasiado longo ao leitor, não entra porém nos detalhes das provas e das imagens misturadas. Seguindo o texto de Palissy linha por linha, um psicólogo encontraria imagens que *provam*, imagens que são testemunhos de uma imaginação que raciocina. Essas páginas simples são psicologicamente complexas. Para nós, no nosso século, tais imagens já não "raciocinam". Não podemos mais acreditar nas fortalezas naturais. Quando os militares organizam defesas em "espigão", sabem que estão não mais no âmbito da imagem, mas no das simples metáforas. Que erro cometeríamos se, confundindo os gêneros, tomássemos o caracol-fortaleza de Palissy por uma simples metáfora! É uma imagem que viveu num grande espírito.

Quanto a nós pessoalmente, num livro de lazer como este, onde nos divertimos com todas essas imagens, devíamos parar diante desse caracol monstruoso.

E, para mostrar que a grandeza trabalha qualquer imagem pelo simples jogo da imaginação, citemos este poema em que o caracol cresce até atingir a dimensão de uma aldeia [17]:

É um caracol enorme
Que desce da montanha
E o regato o acompanha
Com sua barba branca
Velhinho, tem só um chifre
É o seu campanário atarracado.

E o poeta acrescenta:

O castelo é sua concha...

Mas outras páginas na obra de Bernard Palissy vão acentuar esse destino da imagem que é preciso reconhecer na concha-casa vivida por Palissy. Com efeito, esse construtor virtual de concha-fortaleza é também um arquiteto paisagista de jardins. Para com-

---

17. René Rouquier, *La boule de verre*, ed. Seghers, p. 12.

pletar projetos de jardins, acrescenta projetos de "gabinetes". Esses "gabinetes" são retiros exteriormente rochosos como uma concha de ostra: "O lado de fora do gabinete", escreve Bernard Palissy [18], "será construído com grandes pedras de rochas, que não serão polidas nem cinzeladas, para que o exterior do gabinete não tenha a menor forma de construção." Em compensação, ele deseja que o interior seja polido como o interior de uma concha: "Quando o gabinete estiver assim construído, gostaria de cobri-lo com diversas camadas de esmalte, desde o alto das abóbadas até o chão: feito isto, quero fazer uma grande fogueira no seu interior... até que o esmalte esteja fundido ou liquefeito sobre a alvenaria..." Assim, o gabinete parecerá "por dentro ser todo um cômodo... brilhando com tal polimento que os lagartos e as lagartixas que aí entrarem se verão como num espelho".

Com esse fogo aceso na casa para esmaltar os tijolos, estamos longe das fogueiras que "fazem secar o gesso". Talvez Palissy tivesse de novo as visões de seu forno de oleiro, onde o fogo deixou nas paredes respingos de barro. Em todo caso, para uma imagem extraordinária, meios extraordinários. O homem quer aqui habitar uma concha. Quer que a parede que protege o seu ser seja inteiriça, polida, fechada como se sua carne sensível devesse tocar as paredes de sua casa. O devaneio de Bernard Palissy expressa, na ordem do tato, a função de habitar. A concha proporciona o devaneio de uma intimidade inteiramente física.

As imagens dominantes tendem a associar-se. O quarto-gabinete de Bernard Palissy é uma síntese da casa, da concha e da caverna: "Será trabalhado por dentro com tal habilidade", diz Palissy (op. cit., p. 82), "que parecerá um rochedo que tinha sido cavado para extrair a pedra; ora, o gabinete será torneado, com várias saliências e concavidades retorcidas, sem a menor aparência ou forma de arte de escultura ou de trabalho feito pelas mãos de homem, e serão as abóbadas tão retorcidas que darão a impressão de estarem para cair, porquanto haverá muitas saliências pendentes." Naturalmente, essa casa espiralada será coberta de esmalte no seu interior. Será uma caverna em forma

18. Op. cit., p. 78.

de concha enrolada. Com grande esforço de trabalho humano, o engenhoso arquiteto fará dela uma moradia *natural*. Para acentuar o caráter natural do gabinete, este será recoberto de terra "e, com várias árvores plantadas sobre a referida terra, parecerá muito pouco com uma construção". Assim, a verdadeira casa do grande terrestre que foi Palissy é subterrânea. Ele gostaria de viver no âmago de uma rocha, na concha de uma rocha. Pelas saliências pendentes, a morada rochosa recebe o pesadelo do esmagamento. Pela espiral que se afunda na rocha, recebe uma profundidade atormentada. Mas o ser que *quer* a morada subterrânea sabe dominar os terrores comuns. Bernard Palissy, em seus devaneios, é um herói da vida subterrânea. Desfruta, na imaginação, o terror de um cão — ele próprio o diz — que começasse a latir na entrada da caverna; desfruta a hesitação de um visitante que segue o seu caminho no labirinto tortuoso. A caverna-concha é aqui uma "cidade fortificada" para o homem só, para o grande solitário que sabe defender-se e proteger-se por meio de simples imagens. Não há necessidade de barreira, de porta com ferrolho: os outros terão medo de entrar...

Quantas pesquisas fenomenológicas seria preciso fazer sobre as *entradas negras*!

XII

Com os ninhos, com as conchas, multiplicamos, sob pena de fatigar a paciência do leitor, as imagens que acreditamos ilustrar sob formas elementares, talvez imaginadas longe demais, a função de habitar. Sentimos bem que há um problema misto de imaginação e observação. O estudo positivo dos espaços biológicos não é, naturalmente, o nosso problema. Queremos simplesmente mostrar que quando a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido. A imaginação vive a proteção, em todas as nuanças de segurança, desde a vida nas conchas mais materiais até as mais sutis dissimulações no simples mimetismo das superfícies. Como sonha o poeta Noël Arnaud, o ser dissimula sob a similitude[19].

19. Noël Arnaud, *L'état d'ébauche*, Paris, 1950.

Estar abrigado sob uma cor é levar ao extremo, até a imprudência, a tranqüilidade de habitar. Também a sombra é uma habitação.

XIII

Depois desse estudo das conchas, poderíamos citar algumas narrativas e alguns contos sobre carapaças. Por si só, a tartaruga, o animal de casa ambulante, forneceria comentários fáceis. Esses comentários não fariam mais que ilustrar, com novos exemplos, as teses que acabamos de expor. Portanto, vamos economizar um capítulo sobre a casa da tartaruga.

Todavia, como pequenas contradições nas imagens-princeps ativam por vezes a imaginação, vamos comentar uma página de Giuseppe Ungaretti extraída das notas de viagem do poeta italiano em Flandres[20]. Na casa do poeta Franz Hellens — só os poetas podem ter tais riquezas — Ungaretti viu uma madeira gravada onde "um artista exprimira a raiva do lobo que, tendo-se atirado sobre uma tartaruga que se escondeu em sua carapaça de osso, fica louco sem poder saciar sua fome".

Essas três linhas não me saem da memória e com elas crio histórias sem fim. Vejo o lobo vir de longe, de uma terra onde campeia a fome. É um lobo macilento, com a língua febril pendendo da boca. Nesse exato momento sai de uma moita a tartaruga, esse prato procurado por todos os gulosos da terra. Num salto o lobo está sobre sua presa, mas a tartaruga, a quem a natureza deu uma celeridade singular para recolher em sua casa a cabeça, as patas e a cauda, é mais rápida que o lobo. Para o lobo faminto, ela não passa agora de uma pedra no caminho.

Nesse drama da fome, por quem tomar partido? Tentei ser imparcial. Não gosto de lobos. Mas, pelo menos uma vez, a tartaruga não devia ter perdido? E Ungaretti, que sonhou muito tempo ante a gravura antiga, diz explicitamente que o artista soube tornar "o lobo simpático e a tartaruga odiosa".

Quantos comentários um fenomenólogo pode tecer sobre esse comentário! Realmente estamos diante da instância da *gravura*

20. Apud *La revue de culture européenne*, 4º trimestre, 1953, p. 259.

comentada. É óbvio que a interpretação psicológica ultrapassa os fatos. Nenhum traço do desenho pode expressar uma tartaruga odiosa. O animal em seu esconderijo está seguro de seus segredos. Tornou-se um monstro de fisionomia impenetrável. É preciso, portanto, que o fenomenólogo conte a si mesmo a fábula do lobo e da tartaruga. É preciso que eleve o drama ao nível cósmico e que medite sobre a-fome-no-mundo (com os hífens que os fenomenólogos gostam de colocar para descrever a linha de sua entrada no mundo). Mais simplesmente, é preciso que por um instante o fenomenólogo tenha, diante da presa que se transforma em pedra, entranhas de lobo.

Se eu possuísse reproduções de tal gravura, faria um teste para diferenciar e medir as perspectivas e as profundezas da participação nos dramas da fome no mundo. Uma ambigüidade dessa participação se manifestaria quase com certeza. Alguns, abandonando-se à sonolência da função fabuladora, não atrapalharão o jogo das velhas imagens infantis. Participarão, sem dúvida, do despeito do animal maldoso; rirão à socapa com a tartaruga escondida no seu casco. Outros, porém, alertados pela interpretação de Ungaretti, poderão inverter a situação. Em tal inversão de uma fábula adormecida em suas tradições, há como que um rejuvenescimento da função fabuladora. Há aí um novo ponto de partida da imaginação, de que o fenomenólogo pode tirar proveito. Tais inversões de situação poderão parecer pequenos documentos para os fenomenólogos que, em bloco, encarem o Mundo de frente. Eles têm uma consciência imediata do ser no Mundo, do ser do Mundo. Mas o problema se complica para um fenomenólogo da imaginação. Ele se vê constantemente confrontado com as *estranhezas* do mundo. E mais ainda: em seu frescor, em sua atividade própria, a imaginação torna estranho o familiar. Com um detalhe poético, a imaginação coloca-nos diante de um mundo novo. Conseqüentemente, o detalhe predomina sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo. Visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável. Ele renova assim o problema da fenomenologia. Resolvendo os pequenos problemas, aprendemos a resolver os grandes. Limitamo-nos a propor os nossos exercícios no plano de uma fenomenologia elementar. Aliás, estamos convencidos de que nada há de insignificante na psique humana.

CAPÍTULO VI

OS CANTOS

Fechai o espaço! Fechai a bolsa do Canguru! Nela faz muito calor.

MAURICE BLANCHARD,
apud *Les temps de la poésie*,
G.L.M., julho de 1948, p.32

I

Com os ninhos e as conchas, estávamos evidentemente diante das transposições da função de habitar. Tratava-se de estudar intimidades quiméricas ou toscas, aéreas como o ninho na árvore ou símbolos de uma vida duramente incrustada na pedra, como o molusco. Queremos agora falar das impressões de intimidade que, mesmo sendo fugidias ou imaginárias, têm uma raiz mais humana. As impressões que vamos examinar neste capítulo não têm necessidade de transposição. Pode-se fazer delas uma psicologia direta, mesmo que um espírito positivo as tome por devaneios vãos.

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa.

Os documentos que podemos reunir pela leitura são pouco numerosos porque esse retraimento inteiramente físico em nós mesmos já traz a marca de um negativismo. Sob muitos aspectos,

o canto "vivido" rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. O canto é assim uma negação do Universo. No canto, não falamos a nós mesmos. Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio dos pensamentos. Por que então haveríamos de descrever a geometria de tão pobre solidão? O psicólogo e sobretudo o metafísico acharão inúteis esses circuitos de topoanálise. Eles sabem observar diretamente os caracteres "fechados". Não têm necessidade de que lhes descrevamos o ser contraído como um ser encantoado. Mas não apagamos tão facilmente as condições de lugar. E acreditamos que todo retiro da alma tem figuras de refúgios. O mais sórdido dos refúgios, o canto, merece um exame. Recolher-se ao seu canto é sem dúvida uma expressão pobre. Mas é pobre porque tem muitas imagens, imagens de grande antigüidade, talvez mesmo imagens psicologicamente primitivas. Por vezes, quanto mais simples é a imagem, maiores são os sonhos.

Mas em primeiro lugar o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta. Será uma ilustração para a dialética do interior e do exterior, de que trataremos num próximo capítulo.

A consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo se tornam paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto. Mas todas essas imagens imaginam demais. E é preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser. Um poeta escreve este pequeno verso [1]:

Sou o espaço onde estou

num livro que tem por título *L'état d'ébauche*. É um grande verso. Mas onde senti-lo melhor que num canto?

Em *Ma vie sans moi* (trad. francesa de Armand Robin), Rilke escreve: "De súbito, um quarto com sua lâmpada surgiu diante

---

1. Noël Arnaud, *L'état d'ébauche*.

de mim, quase palpável em mim. Nele eu já era canto, mas os postigos me perceberam e tornaram a fechar-se." Como dizer melhor que o canto é a casa do ser?

II

Vejamos agora um texto ambíguo em que o ser se revela no próprio instante em que sai de seu canto.

Em seu livro sobre Baudelaire, Sartre cita uma frase que mereceria um longo comentário. Foi extraída de um romance de Hughes [2]: "Emily brincava de fazer uma casa para si mesma num recanto na proa do navio..." Não é esta frase que Sartre explora, mas a seguinte: "Fatigada desse brinquedo, ela caminhava sem rumo em direção à popa, quando, de repente, lhe veio o pensamento fulgurante de que ela era *ela*..." Antes de virar e revirar esses pensamentos, observemos que provavelmente eles correspondem, no romance de Hughes, ao que chamaríamos de *infância inventada*. Os romances estão repletos de exemplos desse tipo. Os romancistas transportam a uma infância inventada, não-vivida, os acontecimentos de uma ingenuidade inventada. Esse passado irreal, projetado para trás em uma narrativa pela atividade literária, não raro mascara a atualidade do devaneio, de um devaneio que teria todo o seu valor fenomenológico se nos fosse proporcionado em uma ingenuidade realmente atual. Mas é difícil aproximar o *ser* e o *escrever*.

Entretanto, tal como aqui está, o texto citado por Sartre é precioso porque designa topoanaliticamente, isto é, em termos de espaço, em termos de experiências do exterior e do interior, as duas direções que os psicanalistas assinalam com as palavras introvertido e extrovertido: antes da vida, antes das paixões, no próprio esquema da existência, o romancista encontra essa dualidade. No conto, saindo de "sua casa" a criança encontra o pensamento fulgurante de ser ela mesma. Trata-se de um *cogito* da saída sem que nos seja dado o *cogito* do ser voltado para si mesmo, do *cogito* menos ou mais tenebroso de um ser que brinca primeiro de fazer um "poêle" cartesiano, uma morada

2. Hughes, *Un cyclone à la Jamaïque*, Plon, 1931, p. 133.

quimérica no recanto de um barco. A criança acaba de descobrir que ela era *ela*, explodindo na direção do exterior, talvez como reação contra concentrações num canto do ser. Pois o recanto do barco não é um canto do ser? Depois que a criança explorou o vasto universo que é o barco no meio do mar, retornará à sua casinha? Agora que sabe que ela é *ela*, irá retomar o seu jogo domiciliar, voltar para casa, ou seja, voltar para si mesma? Certamente, fugindo ao espaço pode-se tomar consciência de existir; mas aqui a fábula do ser é solidária com um jogo de espacialidade. O romancista devia-nos todos os detalhes da inversão do sonho que para descobrir o ser sai da "sua casa" para o universo. Já que se trata de uma infância inventada, de uma metafísica romanceada, o escritor detém as chaves dos dois campos. Sente a sua correlação. Poderia sem dúvida ilustrar de outra forma a tomada "do ser". Mas, já que o "em casa" precedia o universo, os devaneios na casinha deviam ser-nos dados. Assim o autor sacrificou — recalcou, talvez — os devaneios do canto. Colocou-nos sob o signo de uma "brincadeira" de criança, confessando assim, de certo modo, que a seriedade da vida está no exterior.

Mas sobre a vida nos cantos, sobre o próprio universo debruçado em um canto com o sonhador debruçado sobre si mesmo, os poetas terão muito a dizer. Não hesitarão em dar a esse devaneio toda a sua atualidade.

III

No romance do poeta Milosz *L'amoureuse initiation* (p. 201), o personagem central, com cínica sinceridade, nada esquece. Não se trata de lembranças da juventude. Tudo é colocado sob o signo de uma atualidade vivida. E é em seu palácio, no palácio em que leva uma vida ardente, que ele tem cantos marcados, cantos a que volta com freqüência. Como "esse cantinho obscuro entre a chaminé e o baú de carvalho onde ias aninhar-te" durante as ausências da amante. Ele não esperava a infiel no vasto palácio, mas verdadeiramente no canto das esperas enfadonhas onde se pode digerir a cólera. "O traseiro sobre o mármore duro e frio do lajeamento, os olhos perdidos no céu falso do teto, um livro

não cortado nas mãos, que horas deliciosas de tristeza e de espera, ó velho palerma, soubeste viver aí!" Não será um refúgio para uma ambilavência? O sonhador está feliz por ser triste, contente por estar só e esperar. Nesse canto medita-se sobre a vida e a morte, como sempre acontece no auge da paixão: "Viver e morrer nesse canto de quarto sentimental, dizias para ti mesmo; pois sim, viver e morrer aí; por que não, Senhor de Pinamonte, amigo dos cantinhos escuros e empoeirados?"

E todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todas as nuanças de ser do habitante dos cantos. Para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são freqüentados, se não habitados. O sonhador de cantos criado por Milosz, Sr. de Pinamonte, instalado num "antro" afinal de contas espaçoso, entre o baú e a chaminé, continua: "Aqui, a meditativa aranha vive poderosa e feliz; aqui o passado se encarquilha e se faz pequenino, velha joaninha tomada de medo... Irônica e astuta joaninha, aqui o passado se reencontra e permanece inatingível para os doutos óculos dos colecionadores de pulcridades." E como, sob a varinha mágica do poeta, não nos tornarmos joaninha, não reunirmos lembranças e sonhos sob os élitros do animal redondo, do mais redondo dos animais? Como ela escondia bem o seu poder de voar, essa bola terrestre de vida vermelha! Ela se evade de sua esfera como de um buraco. Talvez no céu azul, como a criança do romance, ela tenha o pensamento fulgurante de que ela é *ela*! Como parar de sonhar diante dessa conchinha subitamente voadora?

E nas páginas de Milosz multiplicam-se os intercâmbios entre a vida animal e a vida humana. Seu cínico sonhador diz ainda (p. 242): aqui, no canto entre o baú e a chaminé, "encontras mil remédios para o tédio e uma infinidade de coisas dignas de ocupar teu espírito durante a eternidade: o cheiro bolorento dos minutos de três séculos atrás, o sentido secreto dos hieróglifos das sujeiras de moscas; o arco triunfal desse buraco de ratos; o esgarçamento da tapeçaria onde se refestela teu dorso arredondado e ossudo; o ruído torturante dos saltos de teus sapatos sobre

o mármore; o som de teu espirro empoeirado... a alma, enfim, de toda essa velha poeira de um canto de sala esquecido pelos espanadores".

Mas, salvo "os leitores de canto", entre os quais nos incluímos, quem haverá de continuar a leitura desses *ninhos de poeira*? Talvez um Michel Leiris que, armado de alfinete, ia desaninhar a poeira das ranhuras do soalho [3]. Mais uma vez, porém, isso são coisas que nem todos confessam.

Entretanto, em tais devaneios, quanta antigüidade tem o passado! Eles invandem o grande âmbito do passado sem data. Deixando a imaginação perambular nas criptas da memória, reencontramos sem perceber a vida sonhadora vivida nas minúsculas tocas da casa, na morada quase animal dos sonhos.

Mas, sobre esse fundo longínquo a infância retorna. Em seu *canto de meditação*, o sonhador de Milosz faz um exame de consciência. O passado vem à tona para aflorar no presente. E o sonhador surpreende-se a chorar: "Pois, ainda criança, tinhas já o gosto pelos cimos dos castelos e pelos cantos das bibliotecas de livros sem valor e lias avidamente, sem entender uma única palavra, os privilégios holandeses dos *in-folio* de Diafoirus... Ah, patife, as deliciosas horas que soubeste viver na tua perversidade, nos redutos polvilhados de nostalgia do palácio Mérone! Como gastavas aí o seu tempo a penetrar na alma das coisas cujo tempo de uso já tinha passado! Com que felicidade te metamorfoseavas num velho chinelo perdido, que evitara o riacho ou se salvara do lixo!"

Será preciso, nesta altura, numa parada brusca deter o devaneio, suspender a leitura? Quem irá, para além da aranha, da joaninha e do rato, até à identificação com as coisas esquecidas num canto? Mas que é um devaneio que se interrompe? Por que interrompê-lo por um escrúspulo ou em nome do bom gosto, por desprezo pelas coisas velhas? Milosz não pára aí. Sonhando, guiado por seu livro, para além de seu livro, sonhamos com ele num canto que seria o túmulo de uma "boneca de madeira esquecida nesse canto de sala por uma menina do século passado..." Sem dúvida, é preciso ir ao fundo do devaneio para se comover diante do grande museu de coisas insignificantes. Pode-se sonhar

3. Michel Leiris, *Biffures*, p. 9.

diante do grande museu de coisas insignificantes. Pode-se sonhar com uma velha casa que não seria um asilo de coisas velhas, que não guardaria *suas* coisas velhas, que se encheria de velhas coisas de exportação por uma simples mania de colecionador de bibelôs. Para reconstituir a alma dos cantos, mais vale o velho chinelo e a cabeça de boneca que atraem a meditação do sonhador de Milosz: "Mistério das coisas", continua o poeta (p. 243), "pequenos sentimentos no tempo, grande vazio da eternidade! Todo o infinito encontra lugar nesse ângulo de pedra, entre a chaminé e o cofre de carvalho... Onde estão a esta hora, onde estão, com a breca, tuas grandes felicidades de aranha, tuas profundas meditações de coisinha estragada e morta?"

Então, do fundo de seu canto, o sonhador recorda todos os objetos de solidão, os objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto. "Sonha com a lâmpada, com a lâmpada tão velha que te saudava de longe na janela dos teus pensamentos, na janela causticada por sóis antigos..." Do fundo de seu canto, o sonhador revê uma casa mais velha, a casa de uma outra região, fazendo assim uma síntese entre a casa natal e a casa onírica. Os objetos, os antigos objetos interrogam-no: "Que pensará de ti, durante as noites de inverno e abandono, a velha lâmpada amiga? Que pensarão de ti os objetos que te foram ternos, tão fraternalmente ternos? Seu destino obscuro não estava estreitamente unido ao teu?... As coisas imóveis e mudas jamais esquecem: melancólicas e desprezadas, elas recebem a confidência daquilo que trazemos de mais humilde, de mais ignorado no fundo de nós mesmos." (p. 244) Que apelo à humildade o sonhador ouviu em seu canto! O canto nega o palácio, a poeira nega o mármore, os objetos desgastados negam o esplendor e o luxo. O sonhador em seu canto riscou o mundo num devaneio minucioso que destrói um a um todos os objetos do mundo. O canto torna-se um armário de lembranças. Tendo transposto os mil pequenos umbrais da desordem das coisas na poeira, os objetos-lembranças põem em ordem o passado. À imobilidade condensada associam-se as mais longínquas viagens num mundo desaparecido. Em Milosz, o sonho vai tão longe no passado que atinge uma espécie de transcendência da memória: "Todas estas coisas estão longe, bem longe; não existem mais, nunca existiram, o Passado já não tem memó-

ria delas... Olha, procura, espanta-te, treme... Tu mesmo já não tens mais passado." (p. 245) Meditando as páginas do livro, sentimo-nos arrebatados por uma espécie de antecedência do ser, como numa transcendência dos sonhos.

IV

Com as páginas de Milosz, quisemos transmitir uma das experiências mais completas de um devaneio enfadonho, do devaneio do ser que se imobiliza num canto. Ele reencontra aí um mundo gasto. De passagem, notemos o poder de um adjetivo, quando o ligamos à vida. A vida enfadonha, o ser enfadonho assinala um universo. É mais que uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristezas, em saudades, em nostalgias. Quando o filósofo vai procurar nos poetas, num grande poeta como Milosz, lições de individualização do mundo, logo se convence de que o mundo não é da ordem do substantivo, mas da ordem do adjetivo!

Se considerarmos a parcela que cabe à imaginação nos sistemas filosóficos referentes ao universo, encontraremos no seu germe um adjetivo. Poderíamos dar este conselho: para encontrar a essência de uma filosofia do mundo, procure o seu adjetivo.

V

Mas voltemos a devaneios mais curtos, solicitados pelo detalhe das coisas, por traços do real à primeira vista insignificantes. Quantas vezes não se tem mencionado que Leonardo da Vinci aconselhava os pintores com falta de inspiração diante da natureza a contemplarem com olhos sonhadores as fissuras de uma velha parede? Não haverá um plano de universo nas linhas que o tempo desenha na velha muralha? Quem já não viu, em algumas linhas que aparecem num teto, o mapa do novo continente? O poeta sabe tudo isso. Mas, para expressar à sua maneira o que são esses universos criados pelo acaso nos confins de um desenho e de um devaneio, ele vai habitá-los. Encontra um canto onde permanecer nesse mundo do teto fendido.

É assim que um poeta segue o caminho vazado de uma moldura para reencontrar sua cabana no canto da cornija. Ouçamos Pierre Albert-Birot, que, nos *Poèmes à l'autre moi*, "desposa, como se diz, a curva cálida". Seu suave calor logo nos incita a nos enrolarmos, a nos envolvermos.

Primeiro, Albert-Birot esgueira-se na moldura:

... Sou diretamente as molduras
Que seguem diretamente o teto.

Mas, "escutando" o desenho das coisas, eis que surge um ângulo, eis a armadilha que retém o sonhador:

Mas há ângulos de onde não se pode mais sair.

Mesmo nessa prisão, a paz não deixa de vir. Nesses ângulos, nesses cantos, parece que o sonhador conhece o repouso intermediário entre o ser e o não-ser. Ele é o ser de uma irrealidade. É necessário um acontecimento para lançá-lo fora. O poeta acrescenta precisamente: "Mas a buzina me fez sair do ângulo onde eu começava a morrer de um sonho de anjo."

Contra tal página, as críticas retóricas são fáceis. Essas imagens, esses devaneios, o espírito crítico tem boas razões para dispersá-las, para apagá-las.

Primeiro porque elas não são "racionais", porque não habitamos "os cantos do teto" enquanto estamos refestelados numa cama confortável, porque a teia de aranha não é, como diz o poeta, uma tapeçaria — e, crítica mais personalizada, porque o excesso de imagem deveria parecer uma zombaria para um filósofo que procura reunir o ser sobre seu centro, que encontra num centro de ser uma espécie de unidade de lugar, de tempo e de ação.

Sim, mas quando as críticas da razão, quando os desdéns da filosofia, quando as tradições da poesia unem-se para nos afastar dos sonhos labirínticos do poeta, mesmo assim o poeta faz de seu poema uma armadilha para sonhadores.

Por mim, deixei-me prender. Segui a moldura.

Num dos nossos capítulos sobre a casa, dizíamos que a casa representada numa gravura desperta facilmente o desejo de

habitá-la. Sentimos que gostaríamos de viver lá, entre os próprios traços do desenho bem impresso. A quimera que nos impele a viver nos cantos nasce também, às vezes, pela graça de um simples desenho. Mas então a graça de uma curva não é um simples movimento bergsoniano de inflexões bem colocadas. Não é somente um tempo que se desdobra. É também um espaço habitável que se constitui harmoniosamente. Mais uma vez, é Pierre Albert-Birot que nos dá esse "canto-gravura", essa bela gravura literária. Ele escreve no *Poèmes à l'autre moi* (p. 48):

E eis que me tornei um desenho de ornamento
Volutas sentimentais
Volta das espirais
Superfície organizada em preto e branco
E no entanto acabo de ouvir-me respirar
É isso um desenho?
Isso sou eu?

Parece que a espiral nos colhe em suas mãos unidas. O desenho é mais ativo com relação ao que ele encerra do que a respeito do que ele desprende. O poeta sente isso quando vai habitar a alça de uma voluta, reencontrar o calor e a vida tranqüila no regaço de uma curva.

O filósofo intelectualista que quer conservar a precisão de sentido das palavras, que encara as palavras como as mil ferramentazinhas de um pensamento lúcido, não pode deixar de espantar-se diante das temeridades do poeta. Entretanto, um sincretismo da sensibilidade impede que as palavras se cristalizem em sólidos perfeitos. No sentido central do substantivo aglomeram-se adjetivos inesperados. Um ambiente novo permite que a palavra penetre não só nos pensamentos mas também nos devaneios. A linguagem sonha.

Nesse ponto, o espírito crítico nada pode. É um fato poético que um sonhador possa escrever que uma curva é *quente*. Podemos acreditar que Bergson não ultrapassa o *sentido* ao atribuir graça à curva e, sem dúvida, *rigidez* à linha reta? Que fazemos de mais ao afirmar que um ângulo é frio e uma curva é quente? Que a curva nos acolhe e que o ângulo muito agudo nos expulsa? Que o ângulo é masculino e a curva é feminina? Uma pitada de valor muda tudo. A graça de uma curva é um convite para habitar.

Não se pode fugir dela sem esperança de regressar. A curva amada tem poderes de ninho; é um apelo à posse. É um canto curvo. É uma geometria habitada. Nela, estamos num mínimo do refúgio, no esquema ultra-simplificado de um devaneio do repouso. Só o sonhador que se arredonda a contemplar anéis conhece essas alegrias simples do repouso desenhado.

Sem dúvida, é muito imprudente para um autor acumular nas últimas páginas de um capítulo as idéias menos entreligadas, as imagens que só vivem num pormenor, convicções que, embora sinceras, duram apenas um instante. Mas que mais pode fazer um fenomenólogo que deseja encarar a imaginação fértil? Para ele, uma única palavra muitas vezes é o germe do sonho. Lendo as obras de um grande sonhador de palavras como Michel Leiris (especialmente *Biffures*), surpreendemo-nos a viver nas palavras, no interior de uma palavra, movimentos íntimos. Como uma amizade, a palavra às vezes se enfuna, ao sabor do sonhador, no anel de uma sílaba. Em outras palavras, tudo é plácido, circundado. Joubert, o sábio Joubert, não conheceu o repouso íntimo na palavra quando fala curiosamente de noções que são "cabanas"? As palavras — imagino isso freqüentemente — são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o "comércio exterior", no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo é permitido ao poeta que une o terrestre ao aéreo. Só o filósofo será condenado por seus pares a viver sempre no rés-do-chão?

CAPÍTULO VII

A MINIATURA

I

O psicólogo — e *a fortiori* o filósofo — dá pouca atenção aos jogos de miniaturas que freqüentemente surgem nos contos de fadas. Para o psicólogo, o escritor *diverte-se* fabricando casas que cabem num grão de ervilha. É um absurdo inicial que situa o conto ao nível da mais simples fantasia. Nessa fantasia, o escritor não entra realmente no grande âmbito do fantástico. O próprio escritor, quando desenvolve — por vezes pesadamente — sua invenção fácil, não acredita, ao que parece, numa *realidade psicológica* correspondente a tais miniaturas. Falta essa pitada de sonho que poderia passar do escritor para o leitor. Para fazer crer, é preciso crer. Valerá a pena, para um filósofo, levantar um problema fenomenológico a propósito dessas miniaturas "literárias", desses objetos tão facilmente diminuídos pelo literato? A consciência — a do escritor, a do leitor — pode estar sinceramente em ato na origem de tais imagens?

A essas imagens, contudo, é preciso conceder uma certa objetividade, pelo simples fato de que elas recebem a adesão, e até o interesse, de numerosos sonhadores. Podemos dizer que essas casas em miniatura são objetos falsos providos de uma objetividade psicológica verdadeira. O processo de imaginação é aqui típico. Coloca um problema que precisa ser distinguido do problema geral das similitudes geométricas. O geômetra vê *exatamente a mesma coisa* em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes. Plantas de casas em escalas reduzidas não envolvem

quaisquer dos problemas que derivam de uma filosofia da imaginação. Não precisamos sequer nos colocar no plano geral da representação, ainda que nessa planta houvesse grande interesse em estudar a fenomenologia da semelhança. Nossa análise deve ser especificada como decorrendo seguramente da imaginação.

Tudo ficará claro, por exemplo, se, para entrarmos no âmbito em que imaginamos, nos fizerem transpor o limiar do absurdo. Acompanhemos por um instante o herói de Charles Nodier, Tesouro das Favas, que entra na caleça da fada. Nessa caleça do tamanho de um feijão, o jovem entra com seis "litros" de feijões nas costas. O número é visivelmente contraditório, tal como a própria dimensão do espaço. Seis mil feijões cabem dentro de um. Da mesma forma o gordo Michel entrará — com que espanto! — na moradia da Fada das Migalhas, moradia oculta sob uma moita de capim, e se sentirá bem ali dentro. Ele se "encaixa" no lugar. Feliz num pequeno espaço, realiza sua experiência de topofilia. Uma vez no interior da miniatura, verá seus vastos aposentos. Descobrirá do interior uma beleza *interior*. Há ali uma inversão de perspectiva, inversão fugidia ou mais cativante segundo o talento do contista e o poder de sonho do leitor. Às vezes demasiado desejoso de contar "agradavelmente", demasiado divertido para ir ao fundo da imaginação, Nodier deixa subsistir racionalizações mal camufladas. Para explicar psicologicamente a entrada na casa em miniatura, ele evoca casinhas de cartolina dos brinquedos infantis: as "miniaturas" da imaginação nos levariam simplesmente de volta a uma infância, à participação nos brinquedos, *à realidade dos brinquedos*.

A imaginação vale mais que isso. Na verdade, a imaginação miniaturizante é uma imaginação natural. Ela aparece em qualquer idade no devaneio dos sonhadores natos. Precisamente, é necessário separar o que diverte para descobrir aí raízes psicológicas efetivas. Por exemplo, poderemos ler *seriamente* esta página de Hermann Hesse publicada na revista *Fontaine* (nº 57, p. 725). Um prisioneiro pintou na parede de sua cela uma paisagem: um trenzinho entrando num túnel. Quando seus carcereiros vieram procurá-lo, ele lhes pediu "gentilmente que esperassem um momento para que eu pudesse entrar no trenzinho de meu quadro, a fim de lá verificar alguma coisa. Como de hábito, eles se puseram a rir, pois me consideravam um fraco de espírito.

Eu me fiz pequenino. Entrei em meu quadro, embarquei no trenzinho que se pôs em movimento e desapareceu na escuridão do pequeno túnel. Por instantes, podia-se ver ainda um pouco de fumaça em flocos que saía pelo buraco redondo. Depois essa fumaça se dissipou e com ela o quadro e com o quadro a minha pessoa..." Quantas vezes o poeta-pintor, na sua prisão, não perfurou as paredes com um túnel! Quantas vezes, pintando o seu sonho, não se evadiu por uma fenda na parede! Para sair da prisão, todos os meios são bons. Em caso de necessidade, o absurdo, por si só, liberta.

Assim, se acompanharmos com simpatia o poeta da miniatura, se tomarmos o trenzinho do pintor aprisionado, a contradição geométrica é redimida, a Representação é dominada pela Imaginação. A Representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade básica, pode-se dizer, como Schopenhauer: "O mundo é a minha imaginação." Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno.

Estudando alguns exemplos, vamos mostrar que a miniatura literária — isto é, as imagens literárias que comentam as inversões na perspectiva das grandezas — ativa valores profundos.

II

Tomemos inicialmente um texto de Cyrano de Bergerac citado num belo artigo de Pierre-Maxime Schuhl. Nesse artigo, que tem por título *Le thème de Gulliver et le postulat de Laplace*, o autor é levado a acentuar o caráter intelectualista das imagens divertidas de Cyrano de Bergerac para aproximar essas imagens das idéias do astrônomo matemático[1].

1. *Journal de psychologie*, abril-junho 1947, p. 169.

Eis o texto de Cyrano: "Esta maçã é um pequeno universo em si mesma, cuja semente, mais quente que as outras partes, espalha ao seu redor o calor que conserva o seu globo; e, deste ponto de vista, o germe é o pequeno sol desse pequeno mundo, que aquece e alimenta o sal vegetativo dessa pequena massa."

Nesse texto, nada desenha, tudo é imaginado e a miniatura imaginária é proposta para encerrar em si um valor imaginário. No centro está a semente que é *mais quente* que a maçã inteira. Esse calor condensado, esse cálido bem-estar amado pelos homens faz com que a imagem passe do nível de imagem que se vê para o nível de imagem que se vive. A imaginação sente-se reconfortada por esse germe que um sal vegetativo alimenta[2]. A maçã, o fruto, já não é o valor primordial. O verdadeiro valor dinâmico é a semente. Paradoxalmente, é a semente que faz a maçã. Envia-lhe seus sucos balsâmicos, suas forças conservadoras. A semente não nasce somente num berço terno, sob a proteção da massa do fruto. É a produtora do calor vital.

Em tal imaginação, há, diante do espírito de observação, uma inversão total. O espírito que imagina segue aqui o caminho inverso ao do espírito que observa. A imaginação não quer chegar a um diagrama que resuma conhecimentos. Procura um pretexto para multiplicar as imagens; e quando se interessa por uma imagem, a imaginação lhe majora o valor. No momento em que Cyrano imaginava a Semente-Sol, tinha a convicção de que a semente era um centro de vida e de fogo; em suma, um valor.

Estamos naturalmente diante de uma imagem excessiva. O elemento que atua em Cyrano, como em muitos autores, como em Nodier, que mencionamos mais acima, prejudica a meditação imaginária. As imagens precipitam-se, vão longe demais. Mas o psicólogo que lê devagar, o psicólogo que examina as imagens em câmara lenta, demorando-se o tempo necessário em cada imagem, experimenta aí uma espécie de coalescência de valores sem limites. Os valores engolfam-se na miniatura. A miniatura faz sonhar.

---

2. Quantas pessoas, depois de terem comido a maçã, atacam a semente! Refreia-se em sociedade a inocente mania que nos leva a descascar as sementes para bem saboreá-las. E quantos pensamentos, quantos devaneios, quando se come o que germina!

Pierre-Maxime Schuhl conclui seu estudo enfatizando nesse exemplo privilegiado os perigos da imaginação, mãe do erro e da falsidade. Pensamos como ele, mas sonhamos de outra forma, ou, mais exatamente, aceitamos reagir como sonhador às nossas leituras. É todo o problema da acolhida onírica dos valores oníricos que está colocado aqui. O fato de descrever *objetivamente* um devaneio já é diminuí-lo e interrompê-lo. Quantos sonhos contados objetivamente que nada mais são que onirismo feito pó! Ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite para continuar o devaneio que a criou.

O psicólogo da imaginação que define a positividade da imagem pelo dinamismo do devaneio deve justificar a invenção da imagem. No exemplo que estudamos, o problema colocado é absurdo: a semente é o sol da maçã? Colocando-se aí bastantes sonhos — sem dúvida são precisos muitos —, acabamos por tornar oniricamente válida esta pergunta. Cyrano de Bergerac não esperou o surrealismo para enfrentar alegremente perguntas absurdas. No plano da imaginação, ele não se "enganou", já que a imaginação nunca se engana, já que a imaginação não precisa confrontar uma imagem com uma realidade objetiva. É preciso ir mais longe: Cyrano não pretendeu enganar seu leitor. Sabia bem que o leitor não "se deixaria enganar". Ele sempre esperou encontrar leitores à altura de suas imaginações. Uma espécie de otimismo de ser está patente em toda obra de imaginação. Não foi Gérard de Nerval quem disse (*Aurélia*, p. 41): "Acredito que a imaginação humana nada inventou que não seja verdadeiro, neste mundo ou nos outros"?

Quando vivemos em sua espontaneidade uma imagem como a imagem planetária da maçã de Cyrano, compreendemos que essa imagem não é preparada por pensamentos. Ela nada tem de comum com imagens que ilustram ou apóiam as idéias científicas. Por exemplo, a imagem planetária do átomo de Bohr é — no pensamento científico, se não em algumas pobres e nefastas valorizações de uma filosofia de vulgarização — um puro esquema sintético de pensamentos matemáticos. No átomo planetário de Bohr, o pequeno sol central *não é quente*.

Fazemos essa breve observação para sublinhar a diferença essencial que existe entre uma imagem absoluta que se completa

em si mesma e uma imagem pós-ideativa, que só pretende ser um resumo de pensamentos.

III

Como segundo exemplo de miniatura literária valorizada, vamos seguir o devaneio de um botânico. A alma botânica compraz-se nessa miniatura de ser que é uma flor. O botânico utiliza ingenuamente as palavras correspondentes a coisas de tamanho comum para descrever a intimidade da flor. Pode-se ler no *Dictionnaire de botanique chrétienne*, que é um volumoso tomo da *Nouvelle encyclopédie théologique*, editada em 1851, no artigo *Epiaire*, esta descrição da flor do *Stachys* da Alemanha:

"Essas flores criadas em berços de algodão são pequenas, delicadas, cor-de-rosa e brancas... Apanho a pequena corola com o longo véu de seda que a recobre... O lábio inferior da flor é reto e um pouco recurvado; interiormente é de um rosa vivo e coberto no exterior por uma peliça espessa. Toda essa planta se aquece quando a tocamos. Tem uma pequena vestimenta bem hiperbórea. Os quatro pequenos estames são como escovinhas amarelas." Até aqui, o texto pode passar por objetivo. Mas não demora a psicologizar-se. Progressivamente, o devaneio acompanha a descrição: "Os quatro estames apresentam-se retos e em boa harmonia na espécie de pequeno nicho que forma o lábio inferior. Ficam ali, calidamente, nas pequenas casamatas bem acolchoadas. O pequeno pistilo fica respeitosamente aos seus pés; mas, por causa de sua pouca altura, é preciso, para lhe falar, que eles por sua vez dobrem os joelhos. As pequenas mulheres têm muita importância; e aquelas cujo tom parece mais humilde freqüentemente têm uma conduta bastante totalitária em seus afazeres. As quatro sementes nuas permanecem no fundo da corola e se elevam até a sua altura, como nas Índias as crianças embalam-se numa rede. Cada estame reconhece sua obra, e o ciúme não existe."

Assim, o sábio botânico encontrou na flor a miniatura de uma vida conjugal, sentiu o doce calor guardado por uma peliça, viu o berço que embala a semente. Da harmonia das formas concluiu o bem-estar da morada. Será preciso enfatizar que,

como no texto de Cyrano, o doce calor das regiões fechadas é o primeiro indício de uma intimidade? Essa intimidade quente é a raiz de todas as imagens. As imagens — como vimos — já não correspondem a qualquer realidade. Sob a lupa, poderíamos ainda reconhecer a escovinha amarela dos estames; mas nenhum *observador* poderia ver o menor elemento real para justificar as imagens psicológicas acumuladas pelo narrador da Botânica Cristã. É provável que caso se tratasse de um objeto de dimensões comuns, o narrador teria sido mais prudente. Mas ele *entrou* numa miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em grande quantidade, a crescer, a evadir-se. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar. No artigo *Pervenche* (*Pervinca*) no mesmo dicionário de botânica cristã, lê-se: "Leitor, estudai detalhadamente a pervinca; vereis como o detalhe aumenta os objetos."

Em duas linhas, o homem da lupa exprime uma grande lei psicológica. Coloca-nos num ponto sensível da objetividade, no momento em que é preciso acolher o detalhe despercebido e dominá-lo. A lupa condiciona, nessa experiência, uma entrada no mundo. O homem da lupa não é aqui o velhinho que ainda quer, apesar dos olhos cansados de ver, ler o seu jornal. O homem da lupa toma o Mundo como uma novidade. Se nos confidenciasse suas descobertas vividas, ele nos daria documentos de fenomenologia pura, em que a descoberta do mundo, a entrada no mundo, seria mais que uma palavra gasta, mais que uma palavra embaçada por seu uso filosófico tão freqüente. Muitas vezes o filósofo descreve fenomenologicamente a sua "entrada no mundo", o seu "ser no mundo" sob o signo de um objeto familiar. Descreve fenomenologicamente o seu tinteiro. Um pobre objeto é então o porteiro do vasto mundo.

O homem da lupa barra — simplesmente — o mundo familiar. É um olhar novo diante de um objeto novo. A lupa do botânico é a infância redescoberta. Ela devolve ao botânico o olhar engrandecedor da criança. Com ela, o botânico entra no jardim, no jardim

onde as crianças vêem grande. [3]

3. P. de Boissy, *Main première*, p. 21.

Assim, o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza.

A miniatura é uma das moradas da grandeza.

IV

Naturalmente, ao esboçar uma fenomenologia do homem da lupa não nos referimos ao trabalhador de laboratório. O cientista tem uma disciplina de objetividade que interrompe todos os devaneios da imaginação. Ele já viu o que está observando ao microscópio. Poderíamos dizer, paradoxalmente, que ele nunca vê pela primeira vez. Em todo caso, no reino da observação científica com objetividade certa, a "primeira vez" não conta. A observação pertence então ao reino das "várias vezes". É preciso inicialmente, no trabalho científico, psicologicamente, digerir a surpresa. O que o sábio observa é bem definido num corpo de pensamentos e experiências. Não é, pois, ao nível dos problemas da experiência científica que temos de fazer observações quando estudamos a imaginação. Esquecendo, como dissemos na Introdução, todos os nossos hábitos de objetividade científica, devemos procurar as *imagens da primeira vez*. Se tomássemos documentos psicológicos na história das ciências — já que assim também objetarão que há, nessa história, toda uma reserva de "primeira vez" —, veríamos que as primeiras observações microscópicas foram lendas de pequenos objetos e, quando o objeto era animado, lendas de vida. Tal observador, ainda no reino da ingenuidade, terá visto formas humanas nos "animais espermatozóides" [4]!

Uma vez mais, somos levados a colocar os problemas da Imaginação em termos de "primeira vez". Isso justifica que buscaremos exemplos nas fantasias mais extremas. Como variação surpreendente do tema "o homem da lupa", vamos estudar um poema em prosa de André Pieyre de Mandiargues que tem por título *L'oeuf dans le paysage* [5].

---

4. Cf. *La formation de l'esprit scientifique.*
5. Ed. *Métamorphoses*, Gallimard, p. 105.

O poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça. Mas no próprio vidro descobre uma pequena irregularidade que vai propagar a irregularidade no universo. Mandiargues diz ao seu leitor: "Aproxima-te da janela tentando não deixares tua atenção demasiado voltada para fora. Até que tenhas sob os olhos um desses núcleos que são como quistos do vidro, ossinhos às vezes transparentes, mas quase sempre brumosos ou vagamente translúcidos, e de forma alongada que lembra a pupila dos gatos." Através desse pequeno fuso vítreo, através dessa pupila de gato, em que se transforma o mundo exterior? "A natureza do mundo muda?" (p. 106) "Ou é a verdadeira natureza que triunfa da aparência? Em todo caso, o fato experimental é que a introdução do núcleo na paisagem basta para conferir-lhe maciez... Muros, rochedos, troncos de árvores, construções metálicas, tudo perdeu a rigidez nas paragens do núcleo móvel." E de toda parte o poeta faz brotarem as imagens. Apresenta-nos um átomo de universo em multiplicação. Guiado pelo poeta, o sonhador, deslocando o rosto, renova o seu mundo. Da miniatura do quisto de vidro o sonhador faz surgir um mundo. O sonhador obriga o mundo "aos mais insólitos rastejos" (p. 107). O sonhador faz correrem ondas de irrealidade sobre o que era o mundo real. "O mundo exterior, em sua unanimidade, transformou-se num meio maleável à vontade diante desse único objeto duro e cortante, verdadeiro ovo filosófico que os menores movimentos de teu rosto fazem girar através do espaço."

Assim, o poeta não foi buscar muito longe o seu instrumento de sonho. E, no entanto, com que arte ele nuclearizou a paisagem! Com que fantasia dotou o espaço de múltiplas curvaturas! Eis aí o espaço curvo riemaniano da fantasia! Pois todo universo se encerra em curvas; todo universo concentra-se num núcleo, num germe, num centro dinamizado. E esse centro é poderoso, pois é um centro imaginado. Um passo a mais no mundo das imagens que nos oferece Pieyre de Mandiargues e vivemos o centro que imagina; então, lemos a paisagem do núcleo de vidro. Já não a olhamos de soslaio. Esse núcleo nuclearizante é um mundo. A miniatura estende-se até as dimensões de um universo. O grande, mais uma vez, está contido no pequeno.

Pegar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção já não será possuir uma lupa? A atenção, por si só, é uma lente

de aumento. Em outra obra[6], Pieyre de Mandiargues, meditando sobre a flor do Eufórbio, escreve: "O eufórbio, sob seu olhar atento, como uma pulga na lâmina sob a lente de um microscópio, tinha crescido misteriosamente: era agora uma fortaleza pentagonal, erguida a uma altura prodigiosa diante dele, num deserto de rochedos brancos e flechas rosas aparentemente inacessíveis, cinco torres que em forma de estrelas encimavam o castelo avançado como vanguarda da flora sobre a região árida."

Um filósofo racional — a espécie não é rara — objetará talvez que esses documentos são exagerados, que com excessiva gratuidade, com palavras, fazem o grande, o imenso surgir do pequeno. Não seria mais que prestidigitação verbal, bem pobre diante da proeza do prestidigitador que faz um despertador surgir de um dedal. Entretanto, defenderíamos a prestidigitação "literária". O ato do prestidigitador espanta, diverte. O ato do poeta faz sonhar. Não posso viver e reviver o ato do primeiro. Mas a página do poeta me pertence, desde que eu ame o devaneio.

O filósofo racional toleraria as nossas imagens se elas pudessem ser apresentadas como o efeito de alguma droga, de alguma mescalina. Teriam então para ele uma realidade fisiológica. O filósofo as utilizaria para elucidar seus problemas da união da alma com o corpo. Quanto a nós, tomamos os documentos literários como *realidades da imaginação*, como puros produtos da imaginação. Ora, por que os atos da imaginação não haveriam de ser tão reais quanto os atos da percepção?

E por que ainda essas imagens "excessivas" que nós próprios não sabemos formar, mas que podemos, nós leitores, receber sinceramente do poeta, não seriam — se nos ativermos à noção — "drogas" virtuais que nos proporcionam germes de devaneio? Essa droga virtual tem uma eficácia muito pura. Com uma imagem "exagerada", temos certeza de estar no eixo de uma imaginação autônoma.

V

Não foi sem escrúpulo que reproduzimos um pouco mais acima a longa descrição do botânico da *Nouvelle encyclopédie théolo-*

6. Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, ed. Laffont, p. 63.

gique. A página abandona cedo demais o germe do devaneio. Ela palra. Nós a acolhemos quando temos tempo para brincar. Dispensamo-la quando queremos encontrar os germes vivos do imaginário. É, por assim dizer, uma miniatura feita com grandes peças. Precisamos travar um melhor contato com a imaginação miniaturizante. Não podemos, filósofo de gabinete que somos, tirar proveito da contemplação das obras pintadas dos miniaturistas da Idade Média, esse grande tempo das paciências solitárias. Mas imaginamos com muita precisão essa paciência. Ela põe a paz nos dedos. Só de imaginá-la, a paz invade a alma. Todas as coisas pequenas exigem vagar. Foi preciso muito tempo disponível no aposento tranqüilo para miniaturizar o mundo. É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho. Nessa proeza, que dialética da intuição que sempre vê grande e do trabalho hostil às revoadas! Realmente os intuicionistas percebem tudo com um único olhar, ao passo que com a malícia discursiva do fino miniaturista os detalhes são descobertos e ordenados um a um, pacientemente. Parece que o miniaturista desafia a contemplação preguiçosa do filósofo intuicionista, diz-lhe: "Você não viu isso! Veja com calma todas essas coisinhas que não podem ser contempladas em seu conjunto." Na contemplação da miniatura, é preciso uma atenção recorrente para integrar o detalhe.

Naturalmente, a miniatura é mais fácil de dizer que de fazer, e podemos colecionar facilmente descrições literárias que põem o mundo no diminutivo. Porque essas descrições dizem as coisas pelo pequeno, são automaticamente prolixas. Como nesta página de Victor Hugo (resumida aqui); tomamos a liberdade de pedir ao leitor que atente para um tipo de devaneio que pode parecer insignificante.

Victor Hugo, que, segundo se diz, vê grande, sabe também descrever miniaturas. Em *Le Rhin* [7], lemos: "Em Freiberg, esqueci por muito tempo a imensa paisagem que tinha sob os olhos, para me fixar no quadrado de relva em que estava sentado. Era uma pequena saliência selvagem da colina. Também ali havia um

7. Victor Hugo, *Le Rhin*, ed. Hetzel, t. III, p. 98.

mundo. Os escaravelhos caminhavam lentamente sob as fibras profundas da vegetação; flores de cicuta em forma de guarda-chuva imitavam os pinheiros da Itália..., um pobre zangão molhado, em veludo amarelo e preto, subia penosamente ao longo de um galho espinhoso; nuvens espessas de mosquitos ocultavam-lhe a luz; uma campainha azul tremulava ao vento, e toda uma nação de pulgões abrigava-se sob essa enorme tenda... Eu via sair do lodo e se torcer na direção do céu, aspirando o ar, uma minhoca semelhante aos pítons antediluvianos e que talvez tenha também, no universo microscópico, seu Hércules para matá-la e seu Cuvier para descrevê-la. Em suma, aquele universo é tão grande quanto o outro." A página alonga-se, o poeta diverte-se, evoca Micromegas e segue então uma teoria fácil. Mas o leitor que não tem pressa — é o único que nós podemos desejar — entra seguramente no devaneio miniaturizante. Esse leitor ocioso teve freqüentemente tais devaneios, mas nunca teria ousado descrevê-los. O poeta acaba de dar-lhes dignidade literária. Gostaríamos — grande ambição! — de dar-lhes dignidade filosófica. Pois, enfim, o poeta não se engana, ele acaba de descobrir um mundo. "Também ali havia um mundo." Por que o metafísico não haveria de encarar esse mundo? Renovaria, sem grande trabalho, suas experiências de "abertura para o mundo", de "entrada no mundo". Muitas vezes o Mundo designado pelo filósofo não passa de um não-eu. Sua enormidade é um acúmulo de negatividades. O filósofo passa ao positivo com demasiada rapidez e dá a si mesmo o Mundo, um Mundo único. As fórmulas "ser-no-mundo", "o ser do Mundo" são excessivamente majestosas para mim; não consigo vivê-las. Fico mais à vontade nos mundos da miniatura. São para mim mundos dominados. Vivendo-os, sinto partir de meu ser sonhador ondas mundificadoras. A enormidade do mundo é para mim apenas o emaranhamento das ondas mundificadoras. A miniatura sinceramente vivenciada desprende-me do mundo ambiente, ajuda-me a resistir à dissolução do ambiente.

A miniatura é um exercício de frescor metafísico; permite mundificar sem se arriscar muito. E que repouso em tal exercício de mundo dominado! A miniatura é repousante, sem jamais fazer adormecer. A imaginação permanece vigilante e feliz.

Mas, para nos entregarmos de consciência tranqüila a essa metafísica miniaturizada, precisamos multiplicar os pontos de apoio e colecionar alguns textos. Sem isso, confessando o nosso gosto pela miniatura teríamos receio de confirmar o diagnóstico que a Sra. Favez-Boutounier nos apresentou há um quarto de século, no início de nossa boa velha amizade: suas alucinações liliputianas são características do alcoolismo.

Há muitos textos em que a pradaria é uma floresta, em que uma moita de capim é um pequeno bosque. Num romance de Thomas Hardy, um punhado de musgo é um bosque de abetos. Num romance de paixões delicadas e múltiplas, *Niels Lyne*, Jacobsen descreve assim a Floresta da felicidade: as folhas de outono, as sorveiras curvadas sob "o peso dos cachos vermelhos"; completa seu quadro pelo "musgo vigoroso e espesso que se assemelhava a abetos, a palmeiras". E "havia ainda o musgo leve que revestia os troncos de árvore e lembrava os campos de trigo dos elfos" (trad. francesa, p. 255). O fato de um autor cuja tarefa é seguir um drama humano de muita intensidade, como é o caso de Jacobsen [8], interromper a narrativa da paixão para "escrever essa miniatura", é paradoxo que deveríamos elucidar se quiséssemos ter uma medida exata dos interesses literários. Se vivermos mais de perto o texto, parece que alguma coisa de humano se apura nesse esforço de ver a floresta delicada encaixada na floresta das grandes árvores. De uma floresta à outra, da floresta em diástole à floresta em sístole, respira uma cosmicidade. Paradoxalmente, parece que, vivendo na miniatura, conseguimos expandir-nos num pequeno espaço.

Esse é um dos mil devaneios que nos colocam fora do mundo, que nos introduzem num outro mundo; e o romancista teve necessidade dele para nos transportar a esse além-mundo que é o mundo de um amor novo. As pessoas pressionadas pelos afazeres humanos não entram nele. O leitor de um livro que segue as ondulações de uma grande paixão pode espantar-se com essa interrupção pela cosmicidade. Ele só lê livro *linearmente*, seguindo o fio dos acontecimentos humanos. Para ele, os acontecimentos não têm necessidade de um quadro. Mas de quantos devaneios nos priva a leitura linear!

8. *Niels Lyne* era para Rilke um livro de cabeceira.

Tais devaneios são convites à verticalidade. São pausas da narrativa, durante as quais o leitor é chamado a sonhar. São muito puros porque não servem para nada. É preciso distingui-los desse hábito do conto em que um anão se esconde atrás de uma alface para armar uma cilada para o herói, como ocorre em *Le nain jaune* da Sra. d'Aulnoy. A poesia cósmica é independente das intrigas do conto infantil. Ela exige, nos exemplos que citamos, uma participação num vegetalismo realmente íntimo, num vegetalismo que foge ao torpor a que o condenava a filosofia bergsoniana. Realmente, pela adesão às forças miniaturizadas, o mundo vegetal é grande no pequeno, vivaz na doçura, vivo em seu ato verde.

Às vezes o poeta surpreende um drama minúsculo, como Jacques Audiberti, que, em seu espantoso *Abraxas*, transmite, na luta da parietária contra o muro de pedra, o instante dramático em que "a trepadeira levanta a carapaça de pedra cinzenta". Que Atlas vegetal! Em *Abraxas*, Audiberti faz um tecido cerrado de sonhos e realidades. Conhece os devaneios que poẽm a intuição no *punctum proximum*. Gostaríamos então de ajudar a raiz da trepadeira a fazer mais uma intumescência no velho muro.

Mas acaso teremos tempo, neste mundo, de amar as coisas, de ver as coisas de perto, quando elas desfrutam sua pequenez? Uma única vez em minha vida, vi um jovem líquen nascer e estender-se sobre o muro. Que juventude, que vigor na glória da superfície!

Naturalmente, perderíamos o sentido dos valores reais se interpretássemos as miniaturas no simples relativismo do grande e do pequeno. O pedacinho de musgo pode perfeitamente ser um abeto; mas nunca o abeto será um pedacinho de musgo. A imaginação não trabalha nos dois sentidos com a mesma convicção.

É nos jardins do minúsculo que o poeta conhece o germe das flores. E eu gostaria de poder dizer, como André Breton: "Tenho mãos para te colher, tomilho minúsculo dos meus sonhos, alecrim de minha extrema palidez." [9]

---

9. André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs*, ed. des Cahiers Libres, 1932, p. 122.

VI

O conto é uma imagem que raciocina. Tende a associar imagens extraordinárias como se pudessem ser imagens coerentes. O conto traz assim a todo um conjunto de imagens derivadas a convicção de uma imagem primordial. Mas o vínculo é tão fácil, o raciocínio é tão fluido que em pouco tempo já não sabemos onde está o germe do conto.

No caso de uma miniatura contada, como no conto do *Pequeno Polegar*, parece que encontramos sem dificuldade o princípio da imagem primordial: a simples pequenez vai facilitar todas as façanhas. Mas, examinada mais de perto, a situação fenomenológica dessa miniatura contada é instável. Na verdade, ela está submetida à dialética do maravilhoso e da brincadeira. Um traço a mais basta às vezes para interromper nossa participação no encanto. Num desenho, admiraríamos ainda; mas o comentário ultrapassa os limites: um Polegar citado por Gaston Paris [10] é tão pequeno "que fura com a cabeça um grãozinho de areia e passa através dele". Outro é morto pela patada de uma formiga. Nenhum valor onírico neste último traço. Nosso onirismo animalizado, que é tão forte no tocante aos animais de grande porte, não registrou os fatos e os gestos dos animais minúsculos. Com relação ao minúsculo, nosso onirismo animalizado não vai tão longe quanto o nosso onirismo vegetal [11].

Gaston Paris observa bem que, nessa situação em que o Polegar é morto por uma patada de formiga, chegamos ao epigrama, a uma espécie de injúria pela imagem, que expressa o desprezo pelo ser diminuído. Estamos diante de uma contraparticipação. "Encontramos essas tiradas espirituosas entre os romanos; um epigrama da decadência, dirigido a um anão (dizia): 'A pele de uma pulga dá uma roupa larga demais para você.' " Ainda em nossos dias, acrescenta Gaston Paris, as mesmas zombarias podem ser encontradas na canção do *Petit Mari*. Gaston Paris, aliás, apresenta essa canção como "infantil", o que não deixará de espantar os nossos psicanalistas. Nos últimos três quartos de sé-

10. Gaston Paris, *Le Petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris, 1875, p. 22.

11. Notemos, todavia, que alguns neuróticos afirmaram ver os micróbios corroendo seus órgãos.

culo os recursos de explicação psicológica aumentaram bastante, felizmente.

Seja como for, Gaston Paris aponta claramente o ponto sensível da lenda (op. cit., p. 23): as peças que ridicularizam a pequenez deformam o conto primitivo, a miniatura pura. No conto primitivo que o fenomenólogo deve sempre reconstituir "a pequenez não é ridícula, mas maravilhosa; o que faz o interesse do conto são as coisas extraordinárias que o Polegar realiza graças à sua pequenez; em todas as ocasiões, aliás, ele é cheio de vivacidade e malícia e sempre se safa de maneira triunfal das enrascadas em que se mete".

Mas então, para participar realmente do conto, é preciso duplicar essa sutileza mental com uma sutileza material. O conto convida-nos a "resvalar" entre as dificuldades. Noutras palavras, além do desenho, é preciso tomar o dinamismo da miniatura. É uma instância fenomenológica suplementar. Que animação recebemos então do conto, se seguirmos a causalidade do pequeno, o movimento nascente do ser minúsculo agindo sobre o ser maciço! Por exemplo, o dinamismo da miniatura freqüentemente é revelado pelos contos em que o Polegar instalado na orelha do cavalo domina as forças que puxam o arado. "Aí está, a meu ver", diz Gaston Paris (p. 23), "o fundo primitivo de sua história, a marca que se encontra em todos os povos; já as outras histórias que lhe são atribuídas, criadas pela fantasia que esse serzinho divertido estimula, costumam diferir entre os vários povos."

Naturalmente, na orelha do cavalo, o Polegar diz ao animal: *hue et dia*. Ele é o *centro de decisão* que os devaneios da nossa vontade nos levam a constituir num pequeno espaço. Dizíamos mais acima que o minúsculo é uma morada da grandeza. Se simpatizarmos dinamicamente com o ativo Pequeno Polegar, então o minúsculo surge como a morada da força primitiva. Um cartesiano diria — se um cartesiano fosse capaz de brincar — que nessa história o Pequeno Polegar é a glândula pineal do arado. Em todo caso, é o ínfimo que domina as forças, é o pequeno que comanda o grande. Quando o Polegar falou, o cavalo, o arado e o homem tiveram de obedecer-lhe. Quanto melhor esses três seres subalternos obedecerem, mais reto será o sulco.

O Pequeno Polegar está em casa no espaço de uma orelha, na entrada da cavidade natural do som. É um ouvido numa

orelha. Assim, o conto figurado pelas representações visuais desdobra-se no que chamaremos, no parágrafo seguinte, de miniatura do som. Com efeito, ao acompanharmos o conto, somos convidados a descer abaixo do limiar da audição, a ouvir com a nossa imaginação. O Polegar instalou-se na orelha do cavalo para falar baixo, ou seja, para comandar com força, com uma voz que ninguém ouve a não ser aquele que deve "escutar". A palavra "escutar" toma aqui o duplo sentido de ouvir e de obedecer. Aliás, não será na tonalidade mínima, numa miniatura do som como a ilustrada pela lenda, que o duplo sentido representa seu papel com mais sutileza?

Esse Polegar que por sua inteligência e vontade guia a parelha do lavrador parece-nos muito afastado do Polegar da nossa juventude. Entretanto, ele está na trilha das fábulas que — seguindo Gaston Paris, esse grande dosador de primitividade — vão nos levar à lenda primitiva.

Para Gaston Paris, a chave da lenda do Pequeno Polegar — como de tantas lendas! — está no céu: é o Polegar que conduz a constelação do Grande Carro (Ursa Maior). De fato, Gaston Paris observou que em muitos países dá-se o nome de Polegar a uma pequena estrela que fica acima do carro.

Não vamos acompanhar todas as provas convergentes que o leitor poderá encontrar na obra de Gaston Paris. Insistamos somente numa lenda suíça que vai nos dar um bom exemplo de um ouvido que sabe sonhar. Nessa lenda contada por Gaston Paris (p. 11), o carro tomba à meia-noite com grande fragor. Tal lenda não nos ensina a escutar a noite? O tempo da noite? O tempo do céu estrelado? Onde é que li que um eremita que olhava sem rezar para a sua ampulheta de orações ouviu barulhos que lhe dilaceravam os ouvidos? Na ampulheta ele ouviu subitamente a catástrofe do tempo. O tique-taque dos nossos relógios é tão grosseiro, tão mecanicamente sincopado que já não temos o ouvido bastante aguçado para escutar o tempo que se escoa.

VII

Traduzido no céu, o conto do Pequeno Polegar mostra que as imagens passam facilmente do pequeno para o grande e do gran-

de para o pequeno. O devaneio de Gulliver é natural. Um grande sonhador vive as suas imagens duplamente, na terra e no céu. Mas, nessa vida poética das imagens, há mais que um simples jogo de dimensões. O devaneio não é geométrico. O sonhador envolve-se a fundo. Encontraremos num apêndice à tese de C. A. Hackett, *Le lyrisme de Rimbaud*, sob o título *Rimbaud et Gulliver*, páginas excelentes em que Rimbaud é mostrado pequeno junto de sua mãe e grande no mundo dominado. Enquanto perto da mãe ele não passa de um "tiquinho de gente no país de Brobdingnag", na escola o pequeno "Arthur imagina ser Gulliver no país de Lilliput". E Hackett cita Victor Hugo, que, em *Les contemplations* (*Souvenirs paternels*), mostra as crianças que riem

De ver medonhos gigantes tolos
Vencidos por anões espertos.

C. A. Hackett indicou, nessa ocasião, todos os elementos de uma psicanálise de Arthur Rimbaud. Mas embora a psicanálise, como temos observado freqüentemente, nos ofereça considerações valiosas sobre a natureza profunda do escritor, por outro lado pode desviar-nos do estudo sobre a virtude direta de uma imagem. Há imagens tão imensas, cujo poder de comunicação nos arrebata para tão longe da vida, da nossa vida, que os comentários psicanalíticos só podem se desenvolver à margem dos valores. Que imenso devaneio nestes dois versos de Rimbaud:

Pequeno Polegar sonhador, debulhei pelo caminho
Rimas. Meu albergue ficava na Ursa Maior.

Podemos, decerto, admitir que a Ursa Maior era para Rimbaud "uma imagem da Sra. Rimbaud" (Hackett, p. 69). Mas esse aprofundamento psicológico não nos dá o dinamismo desse impulso de imagem que faz o poeta recuperar a lenda do Polegar da Valônia. Inclusive, tenho de colocar entre parênteses o meu saber psicanalítico se quiser receber a graça fenomenológica da imagem do sonhador, do profeta de quinze anos. Se o albergue da Ursa Maior for apenas a casa inóspita de um adolescente

sofrido, ela não despertará em mim a menor lembrança positiva, o menor devaneio ativo. Nesse caso, apenas no céu de Rimbaud posso sonhar. A causalidade particular que a psicanálise extrai da vida do escritor, embora seja psicologicamente exata, tem pouca probabilidade de provocar uma ação num leitor qualquer. E no entanto recebo a comunicação dessa imagem tão extraordinária. Por um instante ela faz de mim, ao desprender-me da minha vida, da vida, um ser imaginante. É em tais ocasiões de leitura que pouco a pouco cheguei a pôr em dúvida não somente a causalidade psicanalítica da imagem como também qualquer causalidade psicológica da imagem poética. A Poesia, em seus paradoxos, pode ser contracausal, o que ainda é uma maneira de ser deste mundo, de estar envolvido na dialética das paixões. Mas, quando a poesia atinge sua autonomia, pode-se dizer que ela é acausal. Para receber *diretamente* a virtude de uma imagem isolada — e uma imagem tem toda a sua virtude num isolamento —, a fenomenologia parece-me agora mais favorável que a psicanálise, pois a fenomenologia nos pede exatamente para assumirmos nós próprios sem crítica, com entusiasmo, essa imagem.

Então, em seu aspecto de *devaneio direto*, o "Albergue da Ursa Maior" não é uma prisão materna, como também não é uma tabuleta de aldeia. É uma "casa do céu". No momento em que sonhamos intensamente ao ver um quadrado, sentimos a sua solidez, sabemos que é um refúgio de grande segurança. Um grande sonhador pode ir morar entre as quatro estrelas da Ursa. Foge talvez da terra, e o psicanalista enumera as razões de sua fuga; mas o sonhador, antes de tudo, está certo de encontrar uma morada, uma morada na medida de seus sonhos. E essa casa do céu, como ela gira! As outras estrelas perdidas nas marés do céu giram mal. Mas o Grande Carro não se desvia de sua rota. Vê-lo girando tão bem já é controlar a viagem. E o poeta certamente vive, sonhando, uma coalescência das lendas. E essas lendas, todas essas lendas, são reativadas pela imagem. Não são um velho saber. O poeta não repete contos da vovó. Ele não tem passado. Está num mundo novo. Em relação ao passado e às coisas deste mundo, atingiu a sublimação absoluta. Cabe ao fenomenólogo seguir o poeta. O psicanalista preocupa-se apenas com a negatividade da sublimação.

VIII

Sobre o tema do Pequeno Polegar, tanto no folclore como na obra do poeta, acabamos de assistir a transposições de grandeza que dão vida dupla aos espaços poéticos. Às vezes, para essa transposição bastam versos, como estes de Noël Bureau [12]:

Ele se deitava atrás de um raminho de capim
Para ampliar o céu.

Às vezes, porém, as transações entre o pequeno e o grande multiplicam-se, repercutem-se. Quando uma imagem familiar cresce até atingir as dimensões do céu, somos subitamente tocados pela sensação de que, correlativamente, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos.

Nessa correlação que pode atuar nos dois sentidos baseiam-se muitos poemas de Jules Supervielle, especialmente os poemas reunidos sob o título revelador de *Gravitations*. Todo centro de interesse poético, esteja ele no céu ou na terra, é aqui um centro de gravitação ativo. Para o poeta, o centro de gravitação poético está, por assim dizer, ao mesmo tempo no céu e na terra. Por exemplo, com que facilidade de imagens a mesa familiar se transforma numa mesa aérea que tem por lâmpada o sol [13]!

O homem, a mulher, as crianças
Na mesa aérea
Apoiada num milagre
Que tenta se definir.

E o poeta, depois dessa "explosão de irreal", volta à terra:

Encontro-me de novo à mesa habitual
Na terra cultivada
Que dá o milho e os rebanhos.
....
Eu reencontrava os rostos ao meu redor
Com os cheios e os vazios da verdade.

---

12. Noël Bureau, *Les mains tendues*, p. 25.
13. Jules Supervielle, *Gravitations*, pp. 183-185.

A imagem que serve de base para saliências e concavidades, traços cheios e finos, esse devaneio transformante, sucessivamente terrestre e aéreo, familiar e cósmico, é a imagem da lâmpada-sol e do sol-lâmpada. Poderíamos reunir milhares de documentos literários sobre essa imagem velhíssima. Mas Jules Supervielle oferece uma variação importante ao fazê-la atuar nos dois sentidos. Devolve assim à imaginação toda a sua flexibilidade, uma flexibilidade tão miraculosa que se pode dizer que a imagem totaliza o sentido que cresce e o sentido que concentra. O poeta impede que a imagem se imobilize.

Se vivermos a cosmicidade de Supervielle, sob o título de *Gravitations* — tão carregado de significado científico para um espírito do nosso tempo —, reencontraremos pensamentos que têm um grande passado. Quando não se moderniza abusivamente a história das ciências, quando se toma, por exemplo, Copérnico tal como ele foi com a soma de seus devaneios e de seus pensamentos, percebe-se que é em torno da luz que gravitam os astros. O Sol é antes de tudo o Grande Luminar do Mundo. Posteriormente, os matemáticos farão dele uma massa que atrai. A luz no alto é o princípio da centralidade. Tem um valor tão grande na hierarquia das imagens! Para a imaginação, o mundo gravita em torno de um *valor*.

A lâmpada noturna, sobre a mesa familiar, é também o centro de um mundo. A mesa iluminada pela lâmpada é, por si só, um pequeno mundo. Um filósofo sonhador não pode temer que nossas iluminações indiretas nos façam perder o centro do quarto noturno. A memória guardará então os rostos de outrora.

Com os côncavos e os convexos da verdade.

Quando tivermos seguido todo o poema de Supervielle em suas ascensões astrais e em seus regressos ao mundo dos homens, perceberemos que o mundo familiar assume o novo relevo de uma miniatura cósmica deslumbrante. Não sabíamos que o mundo familiar fosse tão grande. O poeta mostrou-nos que o grande não é incompatível com o pequeno. E pensamos em Baudelaire, que se referiu às litografias de Goya como "vastos quadros em

miniatura" [14] e que disse sobre o pintor de esmaltes Marc Baud [15]: "Ele sabe fazer o grande no pequeno."

De fato, como veremos ao tratar mais especificamente das imagens da imensidão, o minúsculo e o imenso são consoantes. O poeta está sempre pronto a ler o grande no pequeno. Por exemplo, a cosmogonia de Claudel assimilou rapidamente, sob o benefício da imagem, o vocabulário — se não o pensamento — da ciência de hoje. Claudel escreve em *Les cinq grandes odes* (p. 180): "Assim como pequenas aranhas ou certas larvas de insetos como pedras preciosas bem escondidas em suas bolsas de algodão e de cetim.

"Foi assim que me mostraram toda uma ninhada de sóis ainda embaraçados nas frias pregas da nebulosa."

Tanto olhando ao microscópio como ao telescópio, o poeta vê sempre a mesma coisa.

IX

Aliás, o longínquo forja miniaturas em todos os pontos do horizonte. Diante desses espetáculos da natureza distante, o sonhador destaca essas miniaturas como ninhos de solidão onde sonha viver.

Assim, Joë Bousquet escreve[16]: "Mergulho nas dimensões minúsculas determinadas pelo afastamento, perturbado por que meço nesse encurtamento a imobilidade a que estou preso." Preso ao seu leito, o grande sonhador transpõe o espaço intermediário para "mergulhar" no minúsculo. As aldeias perdidas no horizonte tornam-se então pátrias do olhar. O longínquo nada dispersa. Ao contrário, agrupa numa miniatura um país em que gostaríamos de viver. Nas miniaturas do longínquo, as coisas díspares vêm "se compor". Elas se oferecem então à nossa "posse", negando o longínquo que as criou. Nós possuímos de longe, e com que tranqüilidade!

14. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, p. 429.
15. Baudelaire, op. cit., p. 316.
16. Joë Bousquet, *Le meneur de lune*, p. 162.

Desses quadros-miniaturas sobre o horizonte deveríamos aproximar os espetáculos contemplados pelos devaneios do campanário. São tão numerosos que os julgamos banais. Os escritores os notam de passagem e praticamente não oferecem variações sobre eles. E, no entanto, que lição de solidão! O homem na solidão do campanário contempla esses homens que "se agitam" na praça clareada pelo sol de verão. Os homens são "gordos como moscas", movem-se sem razão "como formigas". Essas comparações tão gastas que já ninguém ousa escrevê-las aparecem como por inadvertência em muitas páginas em que se conta um devaneio de campanário. Mesmo assim, um fenomenólogo da imagem deve notar a extrema simplicidade dessa meditação que desprende tão facilmente o sonhador do mundo agitado. O sonhador dá a si mesmo, com pouco esforço, uma impressão de domínio. Mas quando toda a banalidade de tal devaneio foi ressaltada, percebemos que ele especifica uma solidão da altura. A solidão fechada teria outros pensamentos. Negaria o mundo de outra maneira. Não teria, para dominá-lo, uma imagem concreta. Do alto da sua torre, o filósofo da dominação miniaturiza o universo. Tudo é pequeno porque ele é alto. Ele é alto, logo é grande. A altura de sua morada é uma prova de sua própria grandeza.

Quantos teoremas de topoanálise seria preciso elucidar para determinar todo o trabalho do espaço em nós! A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de *espaço*, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. E o sonhador converte-se no ser da sua imagem. Absorve todo o espaço da sua imagem. Ou então se confina na miniatura das suas imagens. É em cada imagem que seria preciso determinar, como dizem os metafísicos, nosso estar-aí, com o risco de às vezes encontrar em nós apenas uma miniatura de ser. Voltaremos a esses aspectos de nosso problema num capítulo posterior.

X

Como centralizamos todas as nossas reflexões nos problemas do espaço vivido, a miniatura decorre exclusivamente, a nosso ver, das imagens da visão. Mas a *causalidade do pequeno* agita todos

os sentidos e teríamos de fazer, a propósito de cada sentido, um estudo de suas "miniaturas". Para sentidos como o paladar e o olfato, o problema seria talvez até mais interessante do que para a visão. A vista encurta os seus dramas. Mas um rastro de perfume, um cheiro ínfimo pode determinar um verdadeiro clima no mundo imaginário.

Os problemas da causalidade do pequeno foram examinados naturalmente pela psicologia das sensações. De maneira totalmente positiva, o psicólogo determina com o maior cuidado os diferentes *limiares* que fixam o funcionamento dos diversos órgãos dos sentidos. Esses limiares podem ser diferentes em diferentes indivíduos, mas sua realidade é incontestável. A noção de limiar é uma das mais claramente objetivas da psicologia moderna.

Neste item pretendemos analisar se a imaginação não nos atrai para aquém do limiar, se o poeta ultra-atento à palavra interior não ouve num além do sensível, fazendo falarem as cores e as formas. As metáforas paradoxais a esse respeito são numerosas demais para que não as examinemos sistematicamente. Elas devem abranger uma certa realidade, uma certa verdade de imaginação. Daremos alguns exemplos do que, resumindo, denominaremos miniaturas sonoras.

Em primeiro lugar, devemos afastar as referências habituais aos problemas da alucinação. Essas referências a fenômenos objetivos — observáveis num comportamento real que podemos fixar pela fotografia de um rosto angustiado por vozes "imaginárias" — impediriam-nos de entrar realmente nos campos da imaginação pura. Em nossa opinião, a atividade autônoma da imaginação criadora não pode ser compreendida como uma mistura de sensações verdadeiras e de alucinações verdadeiras ou falsas. Para nós, convém repetir, não se trata de examinar homens, mas de examinar imagens. E só podemos analisar fenomenologicamente imagens transmissíveis, imagens que recebemos numa transmissão feliz. Ainda que houvesse alucinação no criador de imagem, a imagem poderia satisfazer ao nosso desejo de imaginar — nós, leitores, que não somos alucinados.

É preciso reconhecer uma verdadeira mudança ontológica quando, em narrativas como as de Edgar Poe, o que o psiquiatra designa como alucinações auditivas recebe do grande escritor a dignidade literária. As explicações psicológicas ou psicanalí-

ticas sobre o autor da obra de arte podem então levar-nos a colocar mal — ou a não colocar — os problemas da imaginação criadora. De um modo geral, os *fatos* não explicam os *valores*. Nas obras da imaginação poética, os valores têm tal signo de novidade que tudo o que deriva do passado é inerte com relação a eles. Toda memória precisa ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação.

Naturalmente, sempre se poderá afirmar que Edgar Poe escreveu o conto *A queda da casa de Usher* porque "sofreu" alucinações auditivas. Mas "sofrer" vai em sentido inverso de "criar". Podemos ter certeza de que não foi enquanto "sofria" que Poe escreveu o conto. As imagens, no conto, estão genialmente associadas. As sombras e os silêncios têm delicadas correspondências. Na noite, os objetos, "irradiam suavemente as trevas". As palavras murmuram. Todo ouvido sensível sabe que se trata de um poeta escrevendo em prosa, que no momento certo a poesia vem dominar o significado. Em suma, na ordem da audição temos uma imensa miniatura sonora, a de todo um cosmos que fala baixo.

Diante de tal miniatura dos ruídos do mundo, o fenomenólogo deve sistematicamente assinalar o que ultrapassa a ordem do sensível, tanto orgânica como objetivamente. Não é o ouvido que zumbe nem a frincha da parede que cresce. Há uma morta num jazigo, uma morta que não quer morrer. Há, numa prateleira da biblioteca, livros velhíssimos que ensinam um passado diferente daquele que o sonhador conheceu. Uma memória imemorial trabalha numa retaguarda do mundo. Os sonhos, os pensamentos, as lembranças formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina. O poeta conduziu-nos a uma *situação-limite*, a um limite que tememos ultrapassar, entre a insânia e a razão, entre os vivos e uma morta. O menor ruído preludia uma catástrofe. Os ventos incoerentes preparam o caos das coisas. Murmúrios e estrondos são contíguos. Ensinam-nos a ontologia do pressentimento. Tensionam-nos na pré-audição. Pedem-nos que tomemos consciência dos menores indícios. Tudo é indício antes de ser fenômeno nesse cosmos dos limites. Quanto mais frágil é o indício, mais sentido ele tem, já que aponta para uma origem. Compreendidos como origens, parece que todos esses

indícios começam e recomeçam ininterruptamente o canto. Recebemos nele lições elementares de gênio. O conto acaba por nascer em nossa consciência, e é por isso que ele se converte no bem do fenomenólogo.

E a consciência se desenvolve, aqui, não em relações inter-humanas — relações que a psicanálise coloca quase sempre na base de suas observações. Como nos ocuparmos do homem que somos, diante de um cosmos em perigo? E tudo vive num pré-terremoto, numa casa que ruirá, sob paredes que, ruindo, acabarão de sepultar uma morta.

Mas esse cosmos não é *real*. Para empregar um termo de Edgar Poe, tem uma idealidade "sulfurosa". É o sonhador que o cria a cada ondulação de suas imagens. O Homem e o Mundo, o homem e *seu* mundo, estão agora em seu ponto mais próximo, pois o poeta sabe apontá-los nos seus momentos de maior proximidade. O homem e o mundo estão numa comunhão de perigos. São perigosos um para o outro. Tudo isso ouvimos, pré-ouvimos no murmúrio subtrovejante do poema.

XI

Mas nossa demonstração da realidade das miniaturas poéticas sonoras será sem dúvida mais simples se analisarmos miniaturas menos compostas. Escolhamos, pois, exemplos contidos em alguns versos.

Os poetas fazem-nos freqüentemente entrar no mundo dos ruídos *impossíveis*, de uma impossibilidade tal que bem se pode tachá-los de fantasia sem interesse. Sorrimos e passamos. E, no entanto, o mais das vezes o poeta não tomou o seu poema como um jogo, pois uma ternura indefinida norteia essas imagens.

René-Guy Cadou, vivendo na Aldeia da casa feliz, escreveu[17]:

Ouve-se gorjearem as flores do biombo.

Pois todas as flores falam, cantam, mesmo as que desenhamos. Não se pode desenhar uma flor, um pássaro e permanecer taciturno.

17. René-Guy Cadou, *Hélène ou le règne végétal*, ed. Seghers, p. 13.

Outro poeta dirá[18]:

Seu segredo era
....
Escutar a flor
Usar sua cor.

Claude Vigée também, como tantos poetas, ouve a erva crescer. Escreve ele[19]:

Escuto
Uma jovem aveleira
Verdejar.

Tais imagens devem, pelo menos, ser tomadas em seu ser de *realidade de expressão*. É da expressão poética que elas extraem todo o seu ser. Diminuiríamos o seu ser se quiséssemos relacioná-las com uma realidade, mesmo que fosse uma realidade psicológica. Elas dominam a psicologia. Não correspondem a qualquer impulso psicológico, afora à pura necessidade de exprimir, num ócio do ser, quando se escuta, na natureza, tudo o que não pode falar.

É supérfluo que tais imagens sejam verdadeiras. Elas *são*. Têm o absoluto da imagem. Transpuseram o limite que separa a sublimação condicionada da sublimação absoluta.

Mas, mesmo partindo da psicologia, a transferência das impressões psicológicas para a expressão poética é por vezes tão sutil que somos tentados a atribuir uma realidade psicológica básica ao que é pura expressão. Moreau (de Tours) "não resiste ao prazer de citar Théophile Gautier quando traduz como poeta suas impressões de fumador de haxixe"[20]. "Minha audição", diz Théophile Gautier, "desenvolvera-se prodigiosamente; eu ouvia o barulho das cores; sons verdes, vermelhos, azuis, amarelos chegavam aos meus ouvidos em ondas perfeitamente distintas." Mas Moreau não é tolo e observa que cita as palavras do poeta "apesar

18. Noël Bureau, *Les mains tendues*, p. 29.
19. Claude Vigée, op. cit., p. 68.
20. J. Moreau (de Tours), "Du haschisch et de l'aliénation mentale", *Etudes psychologiques*, Paris, 1845, p. 71.

do poético exagero que as marca e que é desnecessário enfatizar". Mas, então, para quem é o documento? Para o psicólogo ou para o filósofo que estuda o ser poético? Noutras palavras, quem é que "exagera" aqui: o haxixe ou o poeta? Por si só, o haxixe não pode exagerar tão bem. E nós, tranqüilos leitores, que não estamos "haxixizados" senão por delegação literária, não ouviríamos as cores se arrepiarem se o poeta não tivesse sabido fazer-nos escutar, superescutar.

Então, como ver sem ouvir? Há formas complexas que, mesmo em repouso, fazem barulho. O que está retorcido continua, rangendo, a se contorcer. E Rimbaud sabia disso quando

Escutava fervilhar as sarnosas espaldeiras.

Les poètes de sept ans

A própria forma da mandrágora mantém a sua lenda. Deve ter gritado quando a arrancavam, essa raiz de forma humana. E que ruído de sílabas há em seu nome, para um ouvido que sonha! As palavras, as palavras são conchas de clamores. Na miniatura de uma única palavra, como há histórias!

E grandes ondas de silêncio vibram em poemas. Numa pequena coletânea de poemas publicados com um belo prefácio de Marcel Raymond, Pericle Patocchi concentra num verso o silêncio do mundo distante:

Ao longe eu ouvia orarem as fontes da terra.

Vingt poèmes

Há poemas que penetram no silêncio como nós mergulhamos numa memória. Como esse grande poema de Milosz:

Enquanto a ventania uiva nomes de mortas
Ou o barulho da velha chuva açoita alguma estrada
....
Escuta — mais nada — só o grande silêncio — escuta.

O. W. de L. Milosz,
reproduzido por *Les lettres*, 2º ano, nº 8

Nada aí necessita de uma poesia imitativa como na peça, tão famosa e tão bela, de Victor Hugo, *Les Djinns*. É antes o silêncio que vem obrigar o poeta a escutá-lo. O sonho é então

mais íntimo. Já não sabemos onde está o silêncio: no vasto mundo ou no imenso passado? O silêncio vem de mais longe que um vento que se acalma, que uma chuva que ameniza. Num outro poema (op. cit., p. 372), Milosz diz num verso inesquecível:

O cheiro do silêncio é tão velho...

Ah, de que silêncios precisamos nos lembrar na vida que passa!

XII

Como é difícil situar os grandes valores de ser e de não-ser! O silêncio, onde está sua raiz, é uma glória do não-ser ou uma dominação do ser? Ele é "profundo". Mas onde está a raiz de sua profundidade? No universo onde rezam suas preces as fontes que vão nascer, ou no coração de um homem que sofreu? E em que altura do ser devem abrir-se os ouvidos que escutam?

Nós, filósofo do adjetivo, estamos presos nos embaraços da dialética do profundo e do grande; do infinitamente reduzido que aprofunda ou do grande que se estende sem limite.

A que profundeza do ser não desce este breve diálogo entre Violaine e Mara em *L'annonce faite à Marie*! Ele estabelece em algumas palavras a ontologia do invisível e do inaudível.

Violaine (*cega*) — Estou ouvindo...

Mara — Ouvindo o quê?

Violaine — As coisas existirem comigo.

O toque aqui é tão profundo que deveríamos meditar longamente sobre um mundo que existe em profundidade por sua sonoridade, um mundo cuja existência toda seria a existência das vozes. A voz, ser frágil e efêmero, pode testemunhar as mais fortes realidades. Ela assume, nos diálogos de Claudel — e encontraríamos facilmente numerosas provas disso —, as certezas de uma realidade que une o homem e o mundo. Mas antes de falar é preciso ouvir. Claudel foi um grande ouvinte.

XIII

Acabamos de encontrar unidas na grandeza de ser a transcendência do que se vê e a transcendência do que se ouve. Para

indicar com um traço mais simples essa dupla transcendência, podemos destacar a audácia do poeta que escreve[21]:

Eu me ouvia fechando os olhos e reabrindo-os.

Todo sonhador solitário sabe que ouve de outra maneira quando fecha os olhos. Para refletir, para escutar a voz interior, para escrever a frase central, condensada, que diz o "fundo" do pensamento, quem nunca apertou fortemente as pálpebras com os dedos? Então o ouvido sabe que os olhos estão fechados, sabe que a responsabilidade do ser que pensa, que escreve, está nele. Poderá relaxar quando a pessoa reabrir os olhos.

Mas quem nos dirá os devaneios dos olhos fechados, entrefechados ou inteiramente abertos? O que devemos guardar do mundo para nos abrirmos às transcendências? Lemos no livro de J. Moreau, livro que data de mais de um século (op. cit., p. 247): "O simples baixar das pálpebras basta, em certos doentes em vigília, para produzir alucinações visuais." J. Moreau cita Baillarger e acrescenta: "O baixar das pálpebras não produz somente alucinações visuais, mas também alucinações auditivas."

Quantos devaneios proporciono a mim mesmo ao coletar essas observações dos bons e velhos médicos e desse suave poeta que é Loys Masson! Como o poeta tem o ouvido aguçado! Que mestria no manejo das combinações desses aparelhos de sonhar: ver e ouvir, ultraver e ultra-ouvir, ouvir-se ver!

Outro poeta nos ensina, se assim podemos dizer, a ouvir-nos escutar:

"Escuta bem, contudo. Não as minhas palavras, mas o tumulto que se eleva em teu corpo quando me escutas."[22] René Daumal capta bem, aqui, um ponto de partida para uma fenomenologia do verbo escutar.

Acolhendo todos os documentos da fantasia e dos devaneios que gostam de jogar com as palavras, com as impressões mais efêmeras, confessamos mais uma vez nossa vontade de permanecer superficial. Exploramos apenas a camada mais fina das imagens nascentes. Sem dúvida, a imagem mais frágil, mais in-

21. Loys Masson, *Icare ou le voyageur*, ed. Seghers, p. 15.
22. René Daumal, *Poésie noire, poésie blanche*, ed. Gallimard, p. 42.

consistente pode revelar vibrações profundas. Mas seria preciso uma indagação em outro estilo para separar a metafísica de todos os "além" de nossa vida sensível. Especialmente para dizer como o silêncio trabalha simultaneamente o tempo do homem, a palavra do homem, seria necessário um grande livro. Esse livro já foi escrito. É preciso ler, de Max Picard, *O mundo do silêncio*[23].

23. Max Picard, *Die Welt des Schweigens*, Rentsch Verlag, Zurique, 1948; trad. francesa J. J. Anstett, *Le monde du silence*, Paris, P.U.F., 1954.

CAPÍTULO VIII

A IMENSIDÃO ÍNTIMA

O mundo é grande, mas em nós
ele é profundo como o mar.

RILKE

O espaço sempre me fez silencioso.

JULES VALLÈS, *L'enfant,* p. 238

I

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.

Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós mesmos as ressonâncias dessa contemplação da grandeza. Mas trata-se realmente de uma lembrança? A imaginação, por si só, não poderá aumentar ilimitadamente as imagens da imensidão? A imaginação já não será ativa desde a primeira contemplação? De fato, o devaneio é um estado inteiramente constituído desde o instante inicial. Não o vemos começar; e no entanto ele começa sempre

da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além, no espaço do *além*[1].

Quando esse *além* é *natural*, quando não se aloja nas casas do passado, ele é imenso. E o devaneio é, poderíamos dizer, *contemplação primordial.*

Se pudéssemos analisar as impressões de imensidão, as imagens da imensidão ou o que a imensidade traz a uma imagem, logo entraríamos numa região da mais pura fenomenologia — uma fenomenologia sem fenômenos ou, para falar menos paradoxalmente, uma fenomenologia que não precisa esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens completas para conhecer o fluxo de produção das imagens. Noutras palavras, como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Ficaria então claro que as obras de arte são os *subprodutos* desse existencialismo de ser imaginante. Nesse caminho do devaneio de imensidão, o verdadeiro *produto* é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira.

Por conseguinte nessa meditação não somos "lançados no mundo", já que de certa forma abrimos o mundo numa superação do mundo visto tal como ele é, tal como ele era antes que sonhássemos. Mesmo se estivermos conscientes de nosso ser mirrado — pela própria ação de uma dialética brutal —, tomamos consciência da grandeza. Somos então entregues a uma atividade natural de nosso ser imensificante.

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo.

E, já que haurimos nos poetas todo o nosso ensinamento filosófico, leiamos Pierre Albert-Birot, que diz em três versos[2]:

---

1. Cf. Supervielle, *L'escalier*, p. 124. "A distância me arrasta em seu exílio móvel."

2. Pierre Albert-Birot, *Les amusements naturels*, p. 192.

E eu me crio com um traço de pena
Senhor do mundo,
Homem ilimitado.

II

Embora pareça paradoxal, muitas vezes é essa *imensidão interior* que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos. Para discutirmos sobre um exemplo preciso, vejamos a que corresponde a *imensidão da Floresta.* Essa "imensidão" nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente de ensinamentos de geografia. Não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que "mergulhamos" num mundo sem limites. Em breve, se não soubermos aonde vamos, já não saberemos onde estamos. Será fácil reunir documentos literários que sejam variações sobre o tema de um mundo ilimitado, atributo primitivo das imagens da floresta. Mas uma página breve, de singular profundidade psicológica, página extraída do livro bastante positivo de Marcault e Thérèse Brosse, vai permitir-nos fixar bem o tema central. Escrevem eles[3]: "A floresta sobretudo, com o mistério de seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu de seus troncos e folhas, espaço velado para os olhos mas transparente à ação, é um verdadeiro transcendente psicológico."[4] Quanto a nós, hesitaríamos diante do termo transcendente psicológico. Pelo menos, ele é um bom indicador para dirigir a pesquisa fenomenológica para além da psicologia corrente. Como dizer melhor que as funções da descrição — tanto da descrição psicológica como da descrição objetiva — são aqui inoperantes? Sentimos que há *outra coisa* a exprimir além daquilo que se oferece objetivamente à expressão. O que seria necessário exprimir é a grandeza oculta, uma profundidade. Longe de nos entregarmos à prolixidade das impressões, longe de nos perdermos nos detalhes de luz e sombras, sentimo-nos diante de uma impressão "essencial" que procura sua expressão; em suma, na

3. Marcault e Thérèse Brosse, *L'éducation de demain,* p. 255.
4. "O caráter silvestre é estar fechado e ao mesmo tempo aberto em todas as partes." A. Pieyre de Mandiargues, *Le lis de mer,* 1956, p. 57.

perspectiva do que os autores chamam de "transcendente psicológico". Como dizer melhor, se queremos "viver a floresta", que nos achamos diante de *uma imensidão local,* diante da imensidão local de sua profundidade? O poeta sente essa imensidade local da floresta antiga[5]:

Floresta piedosa, floresta alquebrada de onde não se retiram os mortos
Infinitamente fechada, cerrada de velhas hastes retas rosadas
Infinitamente cingida em disfarces mais velhos e cinzentos
Sobre a enorme e profunda camada de musgo, em gritos de veludo.

O poeta aqui não descreve. Sabe que sua tarefa é maior. A floresta piedosa é alquebrada, fechada, cerrada, apertada. Ela acumula imóvel a sua infinidade. Na continuação do poema ele falará da sinfonia de um vento "eterno" que vive no movimento das copas das árvores.

Assim, a "floresta" de Pierre-Jean Jouve é *imediatamente sagrada,* sagrada pela tradição de sua natureza, longe de qualquer história dos homens. Antes que os deuses aí chegassem, os bosques eram sagrados. Os deuses vieram habitar os bosques sagrados. Não fizeram mais do que acrescentar singularidades humanas, demasiado humanas, à grande lei do devaneio da floresta.

Mesmo quando um poeta menciona uma dimensão geográfica, sabe por instinto que essa dimensão é lida localmente porque enraizada num valor onírico particular. Assim, quando Pierre Gueguen (*La Bretagne,* p. 71) menciona "a Floresta profunda" (a floresta de Broceliande), acrescenta-lhe uma dimensão; mas não é a dimensão que revela a intensidade da imagem. Dizendo que a Floresta profunda se chama também "A Terra Tranqüila, por causa de (seu) silêncio prodigioso, coagulado em trinta léguas de verdura", Gueguen nos convida para uma tranqüilidade "transcendente", para um silêncio "transcendente". Pois a floresta faz barulho, pois a tranqüilidade "coagulada" freme, estremece, anima-se com mil vidas. Mas esses ruídos e esses movimentos não perturbam o silêncio e a tranqüilidade da floresta. Quando vivemos a página de Gueguen, sentimos que o poeta apaziguou toda ansiedade. A paz da floresta é para ele a paz da alma. A floresta é um estado de alma.

5. Pierre-Jean Jouve, *Lyrique,* ed. Mercure de France, p. 13.

Os poetas sabem disso. Alguns indicam-no em uma única linha, como Jules Supervielle, que sabe que somos, nas horas serenas,

Habitantes delicados das florestas de nós mesmos.

Os outros, mais discursivamente, como René Ménard, apresentam um admirável álbum de árvores em que a cada árvore está associado um poeta. Eis a *floresta íntima* de Ménard: "Vejo-me atravessado por raios, lacrado pelo sol e pela sombra... Habito uma grande espessura... O abrigo me chama. Afundo o pescoço em seus ombros de folhagens... Na floresta, sou eu integralmente. Tudo é possível no meu coração e nos esconderijos das ravinas. Uma distância espessa separa-me das morais e das cidades." [6] Mas é preciso ler todo esse poema em prosa que é animado, como diz o poeta, por "uma apreensão reverencial diante da Imaginação da Criação".

Nos âmbitos da fenomenologia poética que estamos estudando, há um adjetivo de que o metafísico da imaginação deve desconfiar: é o adjetivo *ancestral*. A esse adjetivo, com efeito, corresponde uma valorização demasiado rápida, não raro totalmente verbal, nunca comedida, que faz fracassar o caráter direto da imaginação das profundezas, ou mesmo, em geral, a psicologia das profundezas. A floresta "ancestral" é então um "transcendente psicológico" barato. A floresta ancestral é uma imagem para livros infantis. Se em relação a essa imagem há um problema fenomenológico a colocar, é o de saber por que razão *atual*, em virtude de qual valor de imaginação em ato, tal imagem nos seduz, nos fala. Uma distante impregnação vinda do infinito das idades é uma hipótese psicológica gratuita. Tal hipótese seria um convite à preguiça se fosse aceita por um fenomenólogo. Quanto a nós, acreditamo-nos obrigados a estabelecer a atualidade dos arquétipos. De qualquer maneira, a palavra *ancestral*, no reino dos valores da imaginação, é uma palavra a ser explicada; não é uma palavra explicativa.

6. René Ménard, *Le livre des arbres*, ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1956, pp. 6-7.

Mas quem nos dirá a dimensão temporal da Floresta? A história não basta. Seria necessário saber como a Floresta vive sua idade avançada, porque não há, no reino da imaginação, florestas jovens. Quanto a mim, só sei meditar as coisas de minha terra. Sei viver — Gaston Roupnel, o inesquecível amigo, me ensinou — a dialética das extensões campestres e das extensões arborizadas [7]. No vasto mundo do não-eu, o não-eu dos campos não é o mesmo que o não-eu das florestas. A floresta é um antes-de-mim, um antes-de-nós. Quanto aos campos e às pradarias, meus sonhos e minhas lembranças os acompanham em todos os tempos da lavoura e das colheitas. Quando se abranda a dialética do eu e do não-eu, sinto as pradarias e os campos comigo, no comigo, no conosco. Mas a floresta reina no antecedente. Em determinado bosque que conheço, meu avô se perdeu. Contaram-me isso, não o esqueci. Foi num outrora em que eu não vivia. Minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou pouco mais.

Essa é a minha floresta ancestral. Tudo o mais é literatura.

III

Em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite. A tais devaneios podemos muito bem dar o nome de devaneios de infinito. Com as imagens da floresta "profunda", acabamos de apresentar um esboço desse poder de imensidade que se revela num valor. Mas pode-se seguir o caminho inverso e, diante de uma imensidade evidente, como a imensidade da noite, o poeta pode nos indicar os caminhos da profundidade íntima. Uma página de Milosz vai servir-nos de centro para experimentar a consonância da imensidade do mundo com a profundidade do ser íntimo.

Em *L'amoureuse initiation* (p. 64), Milosz escreve: "Eu contemplava o jardim de maravilhas do espaço com o sentimento de olhar o mais profundo, o mais secreto de mim mesmo; e sorria, pois nunca me imaginara tão puro, tão grande, tão belo! Em

7. Gaston Roupnel, *La campagne française*, cap. "La forêt", ed. Club des Libraires de France, pp. 75 ss.

meu coração irrompeu o canto de graça do universo. Todas essas constelações são tuas, estão em ti; não têm qualquer realidade fora do teu amor! Ah, como o mundo parece terrível para quem não se conhece! Quando te sentires sozinho e abandonado diante do mar, imagina como devia ser a solidão das águas na noite, e a solidão da noite no universo sem fim!" E o poeta continua esse dueto de amor do sonhador com o mundo, fazendo do mundo e do homem duas criaturas esposadas, paradoxalmente unidas no diálogo de sua solidão.

Em outra página, numa espécie de meditação-exaltação, unindo os dois movimentos que concentram e dilatam, Milosz escreve (op. cit., p. 151): "Espaço, espaço que separas as águas; meu alegre amigo, como te aspiro com amor! Eis-me, pois, como a urtiga florida ao sol ameno das ruínas, e como o calhau no gume da fonte, e como a cobra no calor do capim! O quê? O instante será realmente a eternidade? A eternidade será realmente o instante?" E a página prossegue ligando o íntimo ao imenso, a urtiga branca ao céu azul. Todas as contradições agudas, como o calhau cortante e a água clara, são assimiladas, aniquiladas, no momento em que o ser que sonha ultrapassa a contradição entre o pequeno e o grande. Esse espaço da exaltação transpõe qualquer limite (p. 155): "Desabem, limites sem amor dos horizontes! Apareçam, distâncias verdadeiras!" E na página 168: "Tudo era luz, doçura, sabedoria; e no ar irreal o distante acenava para o longínquo. Meu amor envolvia o universo."

Evidentemente, se o nosso propósito nestas páginas fosse estudar objetivamente as imagens da imensidade, teríamos de abrir um volumoso inventário de exemplos; pois a imensidão é um tema poético inesgotável. Abordamos o problema num livro anterior [8], insistindo na vontade de confrontação do homem que medita diante de um universo infinito. Pudemos falar de um complexo espetacular em que o orgulho de ver é o núcleo da consciência do ser que contempla. Mas nesta obra estamos analisando uma participação mais descontraída nas imagens da imensidão, uma convivência mais íntima do pequeno com o grande. Gostaríamos, de certa forma, de liquidar o complexo espetacular que pode enrijecer determinados valores da contemplação poética.

---

8. Cf. *La terre et les rêveries de la volonté*, cap. XII, § VII, "La terre immense".

IV

Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão. Teremos várias provas disso se seguirmos os devaneios que têm início, na alma de Baudelaire, sob o signo da palavra *vasto*. Vasto é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo.

Sem dúvida, encontraríamos páginas em que a palavra *vasto* encerra apenas o seu pobre significado de geometria objetiva: "Em torno de uma vasta mesa oval...", diz uma descrição das *Curiosités esthétiques* (p. 390). Mas quando nos tornarmos hipersensíveis à palavra, veremos que ela constitui uma adesão a uma amplidão feliz. Além do mais, se fizéssemos uma estatística dos diversos empregos da palavra *vasto* em Baudelaire, ficaríamos surpresos ao verificar que o emprego da palavra em seu significado objetivo positivo é raro em comparação com os casos em que a palavra tem ressonâncias íntimas [9].

Baudelaire, que tanto se distancia das palavras ditadas pelo hábito, Baudelaire que, em particular, pensa com cuidado seus adjetivos, evitando tomá-los como uma seqüela do substantivo, não fiscaliza o emprego da palavra *vasto*. Essa palavra se lhe impõe quando a grandeza toca uma coisa, um pensamento, um devaneio. Vamos dar algumas indicações sobre essa espantosa variedade de empregos.

O comedor de ópio, para aproveitar o devaneio que acalma, deve ter "vastos ócios" [10]. O devaneio é propiciado [11] pelos "vastos silêncios do campo". Então "o mundo moral abre vastas perspectivas, cheias de novas claridades" [12]. Alguns sonhos são colocados "sobre a vasta tela da memória". Baudelaire fala ainda de um "homem, nas garras de grandes projetos, oprimido por vastos pensamentos".

---

9. A palavra *vasto*, entretanto, não está catalogada no excelente índice que se encontra no final da obra *Fusées et journaux intimes*, ed. Jacques Crépet (Mercure de France).

10. Baudelaire, *Le mangeur d'opium*, p. 181.

11. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, p. 325.

12. Op. cit., pp. 169, 172 e 183.

Ele quer definir uma nação? Baudelaire escreve: "As nações... vastos animais cuja organização é adequada ao seu meio." E volta a dizer[13]: "As nações, vastos seres coletivos." Eis um texto em que a palavra *vasto* aumenta a tonalidade da metáfora; sem a palavra *vasto*, valorizada por ele, Baudelaire teria talvez recuado diante da pobreza do pensamento. Mas a palavra *vasto* salva tudo e Baudelaire acrescenta: tal comparação será compreendida pelo leitor, por pouco familiarizado que ele esteja "com essas vastas contemplações".

Não é exagero dizer que em Baudelaire a palavra *vasto* é um verdadeiro argumento metafísico que une o vasto mundo e os vastos pensamentos. Mas não é com relação ao espaço íntimo que a grandeza é mais ativa? Essa grandeza não vem do espetáculo, mas da profundidade insondável dos vastos pensamentos. Nos *Journaux intimes* (op. cit., p. 29), Baudelaire escreve: "Em certos estados de alma quase sobrenaturais, a profundidade da vida revela-se por inteiro no espetáculo, por mais comum que seja, que se tem sob os olhos. Ele se transforma em seu símbolo." Eis um texto que designa a direção fenomenológica que tentamos seguir. O espetáculo exterior vem ajudar a revelar uma grandeza íntima.

A palavra *vasto* é também, em Baudelaire, a palavra da suprema síntese. Que diferença existe entre os processos discursivos da mente e os poderes da alma, saberemos se meditarmos este pensamento [14]: "A alma lírica dá passadas vastas como sínteses; o espírito do romancista deleita-se na análise."

Assim, sob o signo da palavra *vasto*, a alma encontra seu ser sintético. A palavra *vasto* reúne os contrários.

"Vasto como a noite e como a claridade." No poema do haxixe [15], encontramos os elementos desse verso famoso, do verso que assombra a memória de todos os baudelairianos: "O mundo moral abre vastas perspectivas, cheias de claridades novas." E é assim a natureza "moral", o templo "moral" que traz a grandeza em sua virtude inicial. Ao longo da obra do poeta, podemos seguir a ação de uma "vasta unidade" sempre pronta a unir

---

13. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, p. 221.
14. Baudelaire, *L'art romantique*, p. 369.
15. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, p. 169.

as riquezas desordenadas. O espírito filosófico discute infinitamente sobre as relações entre o uno e o múltiplo. A meditação baudelairiana, verdadeiro tipo de meditação poética, encontra uma unidade profunda e tenebrosa na própria força da síntese pela qual as diversas impressões dos sentidos entrarão em correspondência. Não raro as "correspondências" têm sido estudadas empiricamente demais, como fatos da sensibilidade. Ora, as teclas sensíveis dificilmente coincidem de um sonhador para outro. O benjoim, afora a alegria auditiva que proporciona a todo leitor, não é dado a todo mundo. Mas, desde os primeiros acordes do soneto *Correspondances*, a ação sintética da alma lírica está em ação. Mesmo que a sensibilidade poética se deleite com as mil variações do tema, das "correspondências", cumpre reconhecer que o tema é em si mesmo um prazer supremo. E, precisamente, Baudelaire diz que em tais circunstâncias "o sentimento da existência é imensamente aumentado" [16]. Descobrimos aqui que a *imensidão* íntima é uma *intensidade*, uma intensidade de ser, a intensidade de um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as "correspondências" acolhem a imensidão do mundo e transformam-na numa intensidade do nosso ser íntimo. Instituem transações entre dois tipos de grandeza. Não podemos esquecer que Baudelaire viveu essas transações.

O próprio movimento tem, por assim dizer, um volume feliz. Baudelaire vai introduzi-lo, por sua harmonia, na categoria estética do vasto. Sobre o movimento de um navio [17], Baudelaire diz: "A idéia poética que se depreende dessa operação do movimento nas linhas é a hipótese de um ser vasto, imenso, complexo, mas eurrítmico, de um animal repleto de gênio, sofrendo e suspirando todos os suspiros e todas as ambições humanas." Assim, o navio, belo volume apoiado sobre as águas, contém o infinito da palavra *vasto*, da palavra que não descreve, mas dá o ser primordial a tudo o que deve ser descrito. Sob a palavra *vasto*, há em Baudelaire um complexo de imagens. Essas imagens aprofundam-se mutuamente porque crescem sobre um ser vasto.

---

16. Baudelaire, *Journaux intimes*, p. 28.
17. Op. cit., p. 33.

Com o risco de dispersar a nossa demonstração, tentamos indicar todos os pontos de afloramento em que na obra de Baudelaire aparece esse estranho adjetivo, estranho porque confere grandeza a impressões que nada têm de comum entre si.

Mas para que nossa demonstração tenha mais unidade, vamos seguir mais uma linha de imagens, uma linha de valores que nos vão mostrar que, em Baudelaire, a imensidade é uma dimensão íntima.

Nada exprime melhor o caráter íntimo da noção de imensidão que as páginas dedicadas por Baudelaire a Richard Wagner [18]. Baudelaire dá, poderíamos dizer, três estados dessa impressão de imensidão. Primeiramente ele cita o programa do concerto em que foi apresentada a abertura de *Lohengrin* (op. cit., p. 212). "Desde os primeiros compassos, a alma do devoto solitário que espera o vaso sagrado *mergulha nos espaços infinitos*. Ele vê formar-se pouco a pouco uma aparição estranha que toma um corpo, uma figura. Essa aparição se torna cada vez mais precisa, e o *bando miraculoso dos anjos*, trazendo entre eles a taça sagrada, passa diante dele. O santo cortejo aproxima-se, o coração do eleito de Deus exalta-se pouco a pouco; alarga-se, dilata-se; inefáveis aspirações despertam dentro dele; *ele cede à bem-aventurança crescente* e, encontrando-se sempre próximo da *luminosa aparição*, quando finalmente o próprio Santo Graal aparece no meio do cortejo sagrado, *ele se abisma numa adoração extática, como se o mundo inteiro houvesse desaparecido repentinamente*." Todas as passagens são aqui sublinhadas pelo próprio Baudelaire. Fazem-nos sentir a dilatação progressiva do devaneio até o ponto supremo em que a imensidão nascida intimamente num sentimento de êxtase dissolve e absorve, de certa forma, o mundo sensível.

O segundo estado do que acreditamos poder chamar de um crescimento do ser é apresentado por um texto de Liszt. Esse texto nos faz participar do espaço místico (p. 213) nascido da meditação musical. Sobre "uma longa toalha dormente de melodia, um éter vaporoso... se estende". Na seqüência do texto de Liszt, as metáforas da luz ajudam a apreender essa extensão de mundo musical transparente.

18. Baudelaire, *L'art romantique*, § X.

Mas esses textos não fazem mais que preparar a página pessoal de Baudelaire, página em que as "correspondências" vão aparecer como diversas expansões dos sentidos; cada aumento de uma imagem aumenta a grandeza de outra imagem. A imensidão desenvolve-se. Baudelaire, desta vez totalmente entregue ao onirismo da música, conhece, diz ele, "uma dessas impressões felizes que quase todos os homens imaginativos sentiram, pelo sonho, durante o sono. Eu me sentia liberto *dos vínculos da gravidade* e reencontrava pela lembrança a extraordinária *volúpia* que circula nos *lugares altos*. De modo que eu me pintava involuntariamente o estado delicioso de um homem tomado por um grande devaneio, numa solidão absoluta, mas uma solidão com um *imenso horizonte* e uma *larga luz difusa*; a *imensidão* sem outro cenário além dela própria".

Na seqüência do texto, encontraríamos muitos elementos para uma fenomenologia da extensão, da expansão, do êxtase — em suma, para uma fenomenologia do prefixo *ex*. Mas — longamente preparada por Baudelaire — acabamos de atingir a fórmula que deve ser colocada no centro das nossas observações fenomenológicas: uma imensidão sem outro cenário além dela própria. Essa imensidão, como Baudelaire nos fez ver com detalhes, é uma conquista da intimidade. A grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda. O devaneio de Baudelaire não se formou diante de um universo contemplado. O poeta — é ele quem o diz — conduz o seu devaneio com os olhos fechados. Não vive de lembranças. Seu êxtase poético tornou-se pouco a pouco uma vida sem acontecimentos. Os anjos que punham asas azuis no céu fundiram-se num azul universal. Lentamente, a imensidão se institui como valor primordial, como valor íntimo primordial. Quando vive realmente a palavra *imenso*, o sonhador se vê libertado de suas preocupações, de seus pensamentos, libertado de seus sonhos. Já não está enclausurado em seu peso. Já não é prisioneiro de seu próprio ser.

Se seguíssemos os caminhos normais da psicologia para estudar estes textos baudelairianos, poderíamos concluir que o poeta, abandonando os cenários do mundo para viver o "cenário" único da imensidão, não pode conhecer mais que uma abstração, aquela que os antigos psicólogos chamavam de "abstração realizada". O espaço íntimo assim trabalhado pelo poeta não seria mais que

o par do espaço exterior dos geômetras que também desejam o espaço infinito sem outro signo além do próprio infinito. Mas tal conclusão não levaria em conta a trajetória concreta do longo devaneio. Cada vez que o devaneio abandona aqui um traço excessivamente carregado de imagens, ganha uma extensão suplementar do ser íntimo. Mesmo sem o benefício da audição de Tannhäuser, o leitor que medita as páginas baudelairianas pormenorizando os sucessivos estados do devaneio do poeta não pode deixar de perceber que, afastando as metáforas demasiado fáceis, ele é chamado a uma ontologia da profundidade humana. Para Baudelaire, o destino poético do homem é o de ser o espelho da imensidão; ou, mais exatamente ainda, a imensidão vem tomar consciência de si mesma no homem. Para Baudelaire, o homem é um ser vasto.

Assim, em muitos sentidos, acreditamos ter provado que na poética de Baudelaire a palavra *vasto* não pertence realmente ao mundo objetivo. Gostaríamos de acrescentar um matiz fenomenológico a mais, um matiz que decorre da fenomenologia da palavra.

Em nossa opinião, para Baudelaire a palavra *vasto* é um valor vocal. É uma palavra *pronunciada*, jamais apenas lida, jamais apenas vista nos objetos com os quais a relacionamos. Há palavras que um escritor sempre pronuncia baixinho enquanto as escreve. Seja em verso ou em prosa, ela tem uma ação poética, uma ação de poesia vocal. Essa palavra ganha imediatamente relevo sobre as palavras vizinhas, sobre as imagens, talvez sobre o pensamento. É um "poder da palavra" [19]. Quando lemos a palavra em Baudelaire, na medida do verso ou na amplidão dos períodos dos poemas em prosa, parece que o poeta nos obriga a pronunciá-la. A palavra *vasto* é então um vocábulo da respiração. Ela se coloca em nosso alento. Exige que a respiração seja lenta e calma[20]. E sempre, com efeito, na poética de Baudelaire, a palavra

19. Cf. Edgar Poe, "La puissance de la parole", apud *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Baudelaire, p. 238.

20. Para Victor Hugo, o vento é vasto. O vento diz:

Sou esse grande passante, vasto, invencível e vão

Dieu, p. 5

Nas três últimas palavras, os lábios não se movem ao pronunciar os *v*.

vasto evoca calma, paz, serenidade. Traduz uma convicção vital, uma convicção íntima. Traz-nos o eco das câmaras secretas do nosso ser. É uma palavra grave, inimiga das turbulências, hostil aos excessos vocais da declamação. Uma dicção submetida à medida iria quebrá-la. É preciso que a palavra *vasto* reine sobre o silêncio tranqüilo do ser.

Se eu fosse psiquiatra, aconselharia o paciente com angústia, quando a crise se manifestasse, a ler o poema de Baudelaire, a pronunciar muito suavemente a palavra baudelairiana dominadora, a palavra *vasto*, que transmite calma e unidade, essa palavra que abre um espaço, que abre o espaço ilimitado. Essa palavra ensina-nos a respirarmos com o ar que repousa no horizonte, longe das paredes das prisões quiméricas que nos angustiam. Tem uma virtude vocal que trabalha no âmago dos poderes da voz. Panzera, o cantor sensível à poesia, afirmou-me um dia que segundo os psicólogos experimentais não se pode *pensar* a vogal *a* sem que se inervem as cordas vocais. Com a letra *a* sob os olhos, a voz já tem vontade de cantar. A vogal *a*, corpo da palavra *vasto*, isola-se na delicadeza, anacoluto da sensibilidade que fala.

Parece que os numerosos comentários sobre as "correspondências baudelairianas" esqueceram esse sexto sentido que trabalha modelando, modulando a voz. Pois essa pequena harpa eólica, a mais delicada de todas, colocada pela natureza na porta da nossa respiração, é um sexto sentido que surge depois dos outros, acima dos outros. Essa harpa freme ao simples movimento das metáforas. Por ela o pensamento humano canta. Quando continuo assim, infinitamente, meus devaneios de filósofo indócil, chego a pensar que a vogal *a* é a vogal da imensidão. É um espaço sonoro que começa num suspiro e se estende sem limite.

Na palavra *vasto*, a vogal *a* conserva todas as suas virtudes de vocalidade engrandecedora. Considerada vocalmente, a palavra *vasto* já não é simplesmente dimensional. Recebe, como uma matéria suave, os poderes balsâmicos da tranqüilidade ilimitada. Com ela o ilimitado entra em nosso peito. Por ela respiramos cosmicamente, longe das angústias humanas. Por que haveríamos de negligenciar o menor fator na avaliação dos valores poéticos? Tudo o que contribui para dar à poesia sua ação psíquica decisiva deve ser incluído numa filosofia da imaginação dinâ-

mica. Por vezes os valores sensíveis mais diferentes e delicados revezam-se para dinamizar e engrandecer o poema. Uma longa pesquisa de correspondências baudelairianas deveria elucidar a correspondência de cada sentido com a palavra.

Às vezes o som de um vocábulo, a força de uma letra abre ou fixa o pensamento profundo da palavra. Lê-se no belo livro de Max Picard *Der Mensch und das Wort:* "Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart."[21] Com tais observações, o filósofo do *Mundo do silêncio* nos conduz aos pontos de sensibilidade extrema em que os fenômenos fonéticos e os fenômenos de *logos* vêm, quando a linguagem tem toda a sua nobreza, harmonizar-se. Mas que lentidão de meditação precisaríamos adquirir para viver a poesia interior da palavra, a imensidão interior de uma palavra. Todas as grandes palavras, todas as palavras convocadas para a grandeza por um poeta, são chaves do universo, do duplo universo do Cosmos e das profundezas da alma humana.

V

Assim, parece-nos provado que num grande poeta como Baudelaire podemos ouvir mais que um eco vindo do exterior, mais que um apelo íntimo da imensidão. Portanto, poderíamos dizer, no estilo filosófico, que a imensidão é uma "categoria" da imaginação poética e não somente uma idéia geral formada na contemplação de espetáculos grandiosos. Para, à guisa de contraste, dar um exemplo de uma imensidão "empírica", comentaremos uma página de Taine. Veremos aí em ação, em vez da poesia, a má literatura, aquela que quer a qualquer preço a expressão pitoresca, mesmo que a expensas das imagens fundamentais.

Em *Voyage aux Pyrénées* (p. 96), Taine escreve: "A primeira vez que vi o mar tive o mais desagradável dos desencantos...

---

21. Max Picard, *Der Mensch und das Wort*, Eugen Rentsch Verlag, Zurique, 1955, p. 14. É claro que tal frase não deve ser traduzida, pois é preciso aguçar os ouvidos para a vocalidade da língua alemã. Cada língua tem suas palavras de grande vocalidade.

Acreditei estar vendo uma das longas planícies plantadas de beterrabas que encontramos nos arredores de Paris, entrecortadas de canteiros de couves e de faixas ruivas de cevada. As velas distantes pareciam asas dos pombos que regressam. A perspectiva parecia-me estreita: os quadros dos pintores haviam-me apresentado o mar como algo muito maior. Foram necessários três dias para que eu redescobrisse o sentimento de imensidão."

Beterrabas, cevadas, couves e pombos estão bem artificialmente associados! Reuni-los numa "imagem" não pode passar de um acidente de conversação para quem deseja dizer apenas coisas "originais". Como alguém pode, diante do mar, ficar tão obcecado pelo campo de beterrabas das planícies das Ardênias?

O fenomenólogo ficaria feliz em saber como, depois de três dias de privação, o filósofo redescobriu o seu "sentimento de imensidão", por qual retorno ao mar contemplado ingenuamente ele finalmente viu a sua grandeza.

Após esse interlúdio, voltemos aos poetas.

VI

Os poetas nos ajudarão a descobrir em nós uma alegria tão expansiva de contemplar que às vezes, diante de um objeto próximo, viveremos o engrandecimento de nosso espaço íntimo. Escutemos, por exemplo, Rilke, quando ele atribui sua existência de imensidão à árvore contemplada[22]:

O espaço, fora de nós, ganha e traduz as coisas:
Se quiseres conquistar a existência de uma árvore,
Reveste-a de espaço interno, esse espaço
Que tem seu ser em ti. Cerca-a de coações.
Ela não tem limite, e só se torna realmente uma árvore
Quando se ordena no seio da tua renúncia.

Nos dois últimos versos, uma obscuridade mallarmeana obriga o leitor a meditar. Ele recebe do poeta um belo problema

22. Poema de junho de 1924, traduzido para o francês por Claude Vigée, publicado na revista *Les lettres*, 4º ano, nºs 14, 15, 16, p. 13.

de imaginação. O conselho: "Cerca a árvore de coações" seria a princípio uma obrigação de desenhá-la, de revesti-la de limites no espaço *exterior*. Obedeceríamos então às regras simples da percepção, seríamos "objetivos", não imaginaríamos mais. Mas a árvore, como todo ser verdadeiro, é apreendida em seu ser "sem limite". Seus limites não passam de acidentes. Contra o acidente dos limites, a árvore tem necessidade de que lhe dês tuas imagens superabundantes, alimentadas por teu espaço íntimo, por "esse espaço que tem seu ser em ti". Então a árvore e seu sonhador, juntos, ordenam-se, crescem. No mundo do sonho a árvore nunca se estabelece como um ser acabado. Ela busca a sua alma, diz Jules Supervielle num poema[23]:

Azul vivaz de um espaço
Em que cada árvore se alça ao desenlace das palmeiras
Em busca de sua alma.

Mas, quando um poeta sabe que um ser do mundo busca sua alma é porque ele busca a sua. "Uma longa árvore fremente sempre toca a alma." [24]

Entregue às forças imaginárias, revestida de nosso espaço interior, a árvore entra conosco numa emulação da grandeza. Num outro poema, de agosto de 1914 (op. cit., p. 11), Rilke dissera:

... Através de nós alçam vôo
Os pássaros em silêncio. Ó, eu, que quero crescer,
Olho para fora, e a árvore cresce em mim.

Assim, a árvore tem sempre um destino de grandeza. Esse destino, ela o propaga. A árvore faz crescer aquilo que a rodeia. Numa carta reproduzida no livrinho tão humano de Claire Goll [25], Rilke lhe escrevera: "Essas árvores são magníficas, mas mais magnífico ainda é o espaço sublime e patético entre elas, como se, com o seu crescimento, ele aumentasse também."

Se assim podemos dizer, os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento. Designar, como fazem com razão os psicólo-

---

23. Jules Supervielle, *L'escalier*, p. 106.
24. Henri Bosco, *Antonin*, p. 13.
25. Claire Goll, *Rilke et les femmes*, p. 63.

gos, o espaço vivido como um espaço afetivo, não desce entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade. O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser o espaço poético expresso, adquire valores de expansão. Pertence à fenomenologia do *ex*. Tal é, pelo menos, a tese que pretendemos mencionar sempre, tese à qual voltaremos numa próxima obra. Uma prova, de passagem, quando o poeta diz [26]:

Conheço uma tristeza com cheiro de abacaxi
Sou menos triste, sou mais docemente triste.

Nessa convivência com a espacialidade poética que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentimos brotar uma grandeza. Rilke disse: "Por todos os seres se desdobra o espaço único, espaço íntimo no mundo..."

O espaço surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer. Quando um espaço é um valor — e haverá maior valor que a intimidade? — ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um "objeto".

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. Para guardar a homogeneidade, lembremos ainda que Joë Bousquet exprime assim o espaço íntimo da árvore [27]: "O espaço não está em parte alguma. O espaço está em si mesmo como o mel no favo." No reino das imagens, o mel no favo não obedece à dialética elementar do conteúdo e do continente. O mel metafórico não se deixa encerrar. Aqui, no espaço íntimo da árvore, o mel é algo mais que uma medula. É o "mel da árvore" que vai perfumar a flor. Ele é o sol interior da árvore. Quem sonha com mel sabe bem que

---

26. Jules Supervielle, op. cit., p. 123.
27. Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge*, p. 92.

o mel é um poder que sucessivamente concentra e irradia. Se o espaço interior da árvore é um mel, ele dá à árvore "a expansão das coisas infinitas".

Logicamente, podemos ler a página de Joë Bousquet sem nos determos na imagem. Mas, se gostamos de ir ao fundo das imagens, quantos sonhos ela suscita! O próprio filósofo do espaço põe-se a sonhar. Se gostamos das palavras de metafísica composta, não poderemos dizer que Joë Bousquet acaba de revelar-nos um espaço-substância, o mel-espaço ou o espaço-mel? Cada matéria com sua localização. Cada substância com sua existência. Cada matéria com a conquista de seu espaço, seu poder de expansão para além das superfícies pelas quais um geômetra gostaria de defini-la.

Parece, então, que é por sua "imensidão" que os dois espaços — o espaço da intimidade e o espaço do mundo — tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem. Numa carta, Rilke se inclina, com toda a sua alma, para "essa solidão ilimitada, que faz de cada dia uma vida, essa comunhão com o universo, o espaço numa palavra, o espaço invisível que entretanto o homem pode habitar e que o cerca de inúmeras presenças".

Como é concreta essa coexistência das coisas num espaço que duplicamos com a consciência de nossa existência! O tema leibniziano do espaço, lugar dos coexistentes, encontra em Rilke o seu poeta. Cada objeto investido de espaço íntimo transforma-se, nesse coexistencialismo, em centro de todo o espaço. Para cada objeto, o distante é o presente, o horizonte tem tanta existência quanto o centro.

VII

No reino das imagens, não poderia haver contradição; e almas igualmente sensíveis podem sensibilizar a dialética do centro e do horizonte de um modo diferente. Poderíamos propor, neste caso, uma espécie de *teste da planície*, onde repercutiriam visões do infinito de tipos diferentes.

Num dos extremos do teste, deveríamos colocar o que Rilke diz brevemente numa frase imensa: "A planície é o sentimento

que nos faz crescer." Esse teorema de antropologia estética é enunciado com tamanha clareza que sentimos manifestar-se um teorema correlativo que poderíamos exprimir nos seguintes termos: todo sentimento que nos faz crescer planifica a nossa situação no mundo.

No outro extremo do teste da planície, colocaríamos esta página de Henri Bosco [28]. Na planície, "estou sempre alhures, num alhures flutuante, fluido. Longamente ausente de mim mesmo, sem estar presente em parte alguma, atribuo com demasiada facilidade a inconsistência de meus devaneios aos espaços ilimitados que os favorecem".

Entre esses dois pólos da dominação e da dispersão, quantas nuanças encontraríamos se nos déssemos conta do humor do sonhador, das estações e do vento! E sempre encontraríamos nuanças entre os sonhadores que a planície apazigua e os que a planície inquieta, nuanças tanto mais interessantes de estudar na medida em que a planície é com freqüência considerada como um mundo simplificado. Um dos encantos da fenomenologia da imaginação poética é poder viver uma nuança nova diante de um espetáculo que convida à uniformidade, que se resume numa idéia. Se a nuança é sinceramente vivida pelo poeta, o fenomenólogo está certo de captar um ponto de partida da imagem.

Em todas essas nuanças, numa indagação mais aprofundada que a nossa, deveríamos mostrar como elas se integram na grandeza da planície ou do planalto; deveríamos dizer, por exemplo, por que o devaneio do planalto nunca é um devaneio da planície. Esse estudo é difícil porque às vezes o escritor quer descrever, porque o escritor sabe de antemão, em quilômetros, a grandeza de sua solidão. Então, sonhamos sobre o mapa, sonhamos como geógrafo. Como Loti, à sombra de uma árvore em Dacar, seu porto de referência: "Com os olhos voltados para o interior da região, interrogávamos o imenso horizonte de areias." [29] Esse imenso horizonte de areias não será um deserto de estudante, o Saara dos atlas escolares?

Como são mais preciosas para um fenomenólogo as imagens do Deserto no belo livro de Philippe Diolé *Le plus beau désert du*

---

28. Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 18.
29. Pierre Loti, *Un jeune officier pauvre*, p. 85.

monde! A imensidão no deserto vivido repercute numa intensidade do ser íntimo. Como diz Philippe Diolé, viajante cheio de sonhos [30], é preciso viver o deserto "tal como ele se reflete no interior do vagabundo". E Diolé nos convida para uma meditação em que poderíamos -- síntese dos contrários — viver uma *concentração do nomadismo*. Para Diolé, "essas montanhas em farrapos, essas areias e esses rios mortos, essas pedras e esse sol escaldante", todo esse universo que tem o signo do deserto está "anexado ao espaço interior". Por essa anexação, a diversidade das imagens é unificada na profundidade "do espaço interior" [31]. Fórmula decisiva para a demonstração que queremos fazer da correspondência entre a imensidade do espaço do mundo e a profundidade do "espaço interior".

Aliás, essa interiorização do Deserto não corresponde, em Diolé, à consciência de um vazio íntimo. Ao contrário, Diolé faz-nos viver um drama de imagens, o drama fundamental das imagens materiais da água e da seca. Com efeito, "o espaço interior" é em Diolé uma adesão a uma substância íntima. Ele viveu longa, deliciosamente, as experiências do mergulho na água profunda. O Oceano transformou-se para ele num "espaço". A quarenta metros de profundidade ele encontrou "o absoluto da profundidade", uma profundidade que não se mede mais, uma profundidade que não daria outros poderes de sonhos e pensamentos se a duplicássemos ou se a triplicássemos. Por suas experiências de mergulho, Diolé *entrou realmente no volume da água*. E quando vivemos, com Diolé, seguindo-o em seus livros anteriores, essa conquista da intimidade da água, chegamos a conhecer nesse espaço-substância um espaço com uma dimensão. Uma substância, uma dimensão. E estamos tão longe da terra, da vida terres-

---

30. Philippe Diolé, *Le plus beau désert du monde*, Albin Michel, p. 178.

31. Henri Bosco escreve também (*L'antiquaire*, p. 228): "No deserto que trazemos escondido dentro de nós, onde penetrou o deserto da areia e da pedra, a extensão da alma se perde através da extensão infinitamente desabitada que desola as solidões da terra." Ver também p. 227.

Alhures, num planalto descalvado, nessa planície que toca o céu, o grande sonhador que escreveu *Hyacinthe* traduz em sua profundidade o mimetismo do deserto no mundo e do deserto da alma: "Estendia-se em mim de novo aquele vazio, e eu era o deserto no deserto." A estância de meditação termina com esta nota: "Eu já não tinha alma." (Henri Bosco, *Hyacinthe*, pp. 33-34)

tre, que essa dimensão da água traz o signo do ilimitado. Procurar o alto, o baixo, a direita ou a esquerda num mundo tão bem unificado por sua substância é pensar, não é viver — é pensar como outrora na vida terrestre, não é viver no mundo novo conquistado no mergulho. Quanto a mim, antes de ler os livros de Diolé, não imaginava que o *ilimitado* estivesse tão facilmente ao nosso alcance. Basta sonhar com a profundidade pura, com a profundidade que não tem necessidade de medida para ser.

Mas então, por que Diolé, esse psicólogo, esse ontólogo da vida humana submarina, vai ao Deserto? Por que cruel dialética quer ele passar da água ilimitada para as areias infinitas? A essas perguntas Diolé responde como poeta. Sabe que toda nova cosmicidade renova o nosso ser interior e que todo novo cosmos está aberto quando nos libertamos dos vínculos de uma sensibilidade anterior. No início de seu livro (op. cit., p. 12), Diolé diz que quis "concluir no Deserto a operação mágica que, na água profunda, permite ao mergulhador desfazer os laços comuns do tempo e do espaço e fazer a vida coincidir com um obscuro poema interior".

E, no fim de seu livro, Diolé concluirá (p. 178): "Descer na água ou errar no deserto é mudar de espaço"; e, mudando de espaço, deixando o espaço das sensibilidades usuais, entramos em comunicação com um espaço psiquicamente inovador. "Não conservamos mais no Deserto que no fundo do mar uma pequena alma chumbada e indivisível." Essa mudança de espaço *concreto* já não pode ser uma simples operação mental, como seria a consciência do relativismo das geometrias. Não mudamos de lugar, mudamos de natureza.

Mas como esses problemas de fusão do ser num espaço concreto, num espaço altamente qualitativo, interessam a uma fenomenologia da imaginação — pois é preciso imaginar muito para "viver" um espaço novo —, vejamos a influência das imagens fundamentais sobre o nosso autor. No Deserto, Diolé não se desprende do oceano. Nos sonhos de Diolé, o espaço do Deserto, longe de contradizer o espaço da água profunda, vai exprimir-se na linguagem das águas. Há aí um verdadeiro drama da imaginação material, drama nascido do conflito da imaginação de dois elementos tão hostis como a areia árida do deserto e a água segura de sua massa, sem comprometimento de pasta e de lodo. A página

de Diolé tem tal *sinceridade de imaginação* que a citamos na íntegra (op. cit., p. 118).

"Escrevi outrora", diz Diolé, "que quem tivesse conhecido o mar profundo já não podia voltar a ser um homem como os outros. É em instantes como este (no meio do deserto) que tenho a prova disso. Pois percebi que mentalmente, enquanto caminhava, eu enchia de água o cenário do Deserto! Na imaginação, eu inundava o espaço que me cercava e no centro do qual caminhava. Vivia numa imersão inventada. Deslocava-me no centro de uma matéria fluida, luminosa, protetora, densa, que era a água do mar, a lembrança de água do mar. Esse artifício bastava para humanizar aos meus olhos um mundo de uma secura repugnante, conciliando-me com as rochas, com o silêncio, com a solidão, com as toalhas de ouro solar que caíam do céu. Minha própria fadiga estava amenizada. Meu peso apoiava-se em sonho nessa água imaginária.

"Percebi então que não era a primeira vez que inconscientemente recorria a essa defesa psicológica. O silêncio e a lenta progressão de minha vida no Saara despertavam em mim a lembrança do mergulho. Uma espécie de doçura banhava então minhas imagens interiores; e na passagem assim refletida pelo sonho a água aflorava naturalmente. Eu caminhava, trazendo comigo reflexos luzentes, uma espessura translúcida que nada mais era que lembranças do mar profundo."

Assim, Philippe Diolé acaba de dar-nos uma técnica psicológica para estar em outro lugar, num lugar absoluto que atua como obstáculo para as forças que nos retêm na prisão do aqui. Não se trata simplesmente de uma evasão num espaço aberto à aventura por todos os lados. Sem a maquinaria de telas e espelhos reunidos na caixa que leva Cyrano aos impérios do sol, Diolé nos transporta ao alhures de um outro mundo. Serve-se apenas, poderíamos dizer, de uma maquinaria psicológica que põe em ação as leis mais seguras, mais fortes da psicologia. Recorre apenas a essas realidades fortes e estáveis que são as imagens materiais fundamentais, as imagens que estão na base de qualquer imaginação. Nada há aí que derive de quimeras e de ilusões.

O tempo e o espaço estão aqui sob o domínio da imagem. O alhures e o outrora são mais fortes que o *hic et nunc*. O *estar-aí* é sustentado por um ser do alhures. O espaço, o grande espaço, é o amigo do ser.

Ah, como os filósofos haveriam de aprender se consentissem em ler os poetas!

VIII

Como acabamos de apresentar duas imagens heróicas, a imagem do mergulho e a imagem do deserto, duas imagens que só podemos viver na imaginação sem nunca poder alimentá-las com alguma experiência concreta, terminaremos este capítulo analisando uma imagem mais ao nosso alcance, uma imagem que podemos alimentar com todas as nossas lembranças da planície. Vamos ver como uma imagem muito específica pode comandar o espaço, impor sua lei ao espaço.

Diante de um mundo tranqüilo, na planície tranqüilizadora, o homem pode conhecer a paz e o repouso. Mas no mundo evocado, no mundo que se imagina, os espetáculos da planície freqüentemente têm apenas efeitos já gastos. Para lhes devolver sua ação é preciso uma imagem nova. Pela graça de uma imagem literária, de uma imagem inesperada, a alma tocada segue a indução da tranqüilidade. A imagem literária torna a alma bastante sensível para receber a impressão de uma sutileza absurda. É assim que, numa página admirável, d'Annunzio[32] transmite-nos o olhar do animal medroso, o olhar da lebre que, num instante sem tormento, projeta uma paz sobre o universo de outono. "Você já viu, de manhã, uma lebre sair dos sulcos abertos recentemente pelo arado, correr alguns instantes sobre a geada prateada, depois parar no silêncio, sentar sobre as patas traseiras, levantar as orelhas e olhar o horizonte? Parece que seu olhar pacifica o Universo. A lebre imóvel que, numa trégua de sua perpétua inquietude, contempla a campina enevoada. Não poderíamos imaginar um indício mais certo de paz profunda nas redondezas. Naquele momento, é um animal sagrado que devemos adorar." O eixo de projeção da calma que vai estender-se pela planície está claramente indicado: "Parece que seu olhar pacifica o Universo." Um sonhador que confiar seus sonhos a esse movimento de visão viverá numa tonalidade aumentada a imensidão das campinas sem fim.

---

32. D'Annunzio, *Le feu*, trad. francesa, p. 261.

Tal página é por si só um bom teste de sensibilidade retórica. Ela se oferece tranqüilamente à crítica dos espíritos apoéticos. É realmente muito dannunziana e pode servir para denunciar o excesso de metáforas do escritor italiano. Seria tão simples, pensam os espíritos positivos, descrever *diretamente* a paz dos campos! Por que escolher a intermediação da lebre contemplativa? Mas o poeta não se preocupa com essas boas razões. Quer revelar todos os graus de crescimento de uma contemplação, todos os instantes da imagem e antes de tudo o instante em que a paz animal se integra na paz do mundo. Aqui, tornamo-nos conscientes da função de um olhar que nada tem a fazer, de um olhar que não olha mais para um objeto particular e sim *olha o mundo*. Não seríamos tão radicalmente remetidos a uma primitividade se o poeta nos contasse sua própria contemplação. O poeta não faria mais que repisar um tema filosófico. Mas, por um instante, o animal dannunziano é liberado de seus reflexos: o olho já não espreita, o olho já não é um parafuso da máquina animal, o olho não comanda a fuga. Sim, realmente tal olhar, no animal do medo, é o instante sagrado da contemplação.

Linhas atrás, seguindo uma inversão que traduz o dualismo do que olha e do que é olhado, o poeta tinha visto, no olho tão belo, tão grande, tão tranqüilo da lebre a natureza aquática dos olhos do animal vegetariano: "Esses grandes olhos úmidos..., esplêndidos como os lagos durante as noites de verão, com seus juncos que se banham, com todo o céu que neles se mira e se transfigura." Reunimos em nosso livro *L'eau et les rêves* muitas outras imagens literárias que dizem que o lago é o próprio olho da paisagem, que o reflexo sobre as águas é a primeira visão que o universo tem de si mesmo, que a maior beleza de uma paisagem refletida é a própria raiz do narcisismo cósmico. Em *Walden*, Thoreau seguirá também com muita naturalidade esse crescimento das imagens. Escreve ele (trad. francesa, p. 158): "Um lago é o traço mais belo e expressivo da paisagem. É o olho da terra, onde o espectador, mergulhando o olhar, sonda a profundidade de sua própria natureza."

E, uma vez mais, vemos ativar-se uma dialética da imensidão e da profundidade. Não sabemos onde fica o ponto de partida das duas hipérboles, a hipérbole do olho que vê demais e a hipérbole da paisagem que se vê confusamente sob as pesadas pálpe-

bras de suas águas adormecidas. Mas toda doutrina do imaginário é obrigatoriamente uma filosofia do excessivo. Toda imagem tem um destino de engrandecimento.

Um poeta contemporâneo será mais discreto, mas também dirá:

Habito a tranqüilidade das folhas, o verão cresce

escreve Jean Lescure.

Uma folha tranqüila realmente habitada, um olhar tranqüilo surpreendido na mais humilde das visões são agentes de imensidão. Essas imagens fazem crescer o mundo, crescer o verão. Em certas horas, a poesia propaga ondas de tranqüilidade. À força de ser imaginada, a paz institui-se como uma emergência do ser, como um valor que domina apesar dos estados subalternos do ser, apesar de um mundo conturbado. A imensidão foi ampliada pela contemplação. E a atitude contemplativa é um valor humano tão grande que confere imensidão a uma impressão que um psicólogo teria toda a razão em declarar efêmera e particular. Mas os poemas são realidades humanas; não basta referir-se a "impressões" para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética.

CAPÍTULO IX

A DIALÉTICA DO EXTERIOR E DO INTERIOR

As geografias solenes dos limites humanos...

PAUL ÉLUARD,
Les yeux fertiles, p. 42

Pois estamos onde não estamos.

PIERRE-JEAN JOUVE,
Lyrique, p. 59

Uma das máximas da educação prática que regeram a minha infância: "Não coma com a boca aberta."

COLETTE, *Prisons et paradis*,
ed. Ferenczi, p. 79

I

O exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide. Fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. Os lógicos traçam círculos que se superpõem ou se excluem, e logo todas as suas regras se tornam claras. O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser. A metafísica mais profunda está assim enraizada numa geometria implícita, numa geometria que —

queiramos ou não — espacializa o pensamento; se o metafísico não desenhasse, seria capaz de pensar? Para ele, o aberto e o fechado são pensamentos. O aberto e o fechado são metáforas que ele liga a tudo, até aos seus sistemas. Numa conferência em que estudou a sutil estrutura da denegação, muito diferente da simples estrutura da negação, Jean Hyppolite chegou justamente a falar [1] de um "primeiro mito do exterior e do interior". Hyppolite acrescenta: "Os senhores sentem qual é o alcance desse mito da formação do exterior e do interior: é o da alienação que se baseia nesses dois termos. O que se traduz em sua oposição formal se torna mais adiante alienação e hostilidade entre ambos." E assim a simples oposição geométrica se tinge de agressividade. A oposição formal não pode ficar tranqüila. O mito a trabalha. Mas para analisarmos esse trabalho do mito através do imenso campo da imaginação e da expressão não devemos dar-lhe a falsa luz das intuições geométricas [2].

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *aí*. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada. Muitas metafísicas exigiram uma cartografia. Mas em filosofia todas as facilidades têm seu preço; e o saber filosófico começa mal se tiver como base experiências esquematizadas.

II

Estudemos um pouco mais de perto essa cancerização geométrica do tecido lingüístico da filosofia contemporânea.

---

1. Jean Hyppolite, "Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud", apud *La psychanalyse*, nº 1, 1956, p. 35.

2. Hypppolite esclarece a profunda inversão psicológica da negação na denegação. Daremos em seguida, no simples nível das imagens, exemplos dessa inversão.

Parece, com efeito, que uma sintaxe artificial vem soldar os advérbios e os verbos, de modo a formar excrescências. Essa sintaxe, multiplicando os hífens, obtém frases-palavras. O exterior da palavra funde-se com o seu interior. A língua filosófica torna-se uma língua aglutinante.

Por vezes, ao contrário, em vez de unir-se, as palavras desmembram-se intimamente, se desligam. Prefixos e sufixos — principalmente os prefixos — separam-se: querem pensar sozinhos. Por isso às vezes as palavras se desequilibram. Onde está o peso maior do *estar-aí*, no *estar* ou no *aí*? No *aí* — que seria melhor chamar de *aqui* — é necessário em primeira instância procurar o meu ser? Ou então, no meu ser vou encontrar primeiro a certeza de minha fixação num *aí*? Seja como for, um dos termos sempre enfraquece o outro. Por vezes o *aí* é dito com tal energia que a fixação geométrica resume brutalmente os aspectos ontológicos dos problemas. Daí decorre uma dogmatização dos filosofemas a partir das instâncias da expressão. Na tonalidade da língua francesa, o *aí* é tão enérgico que designar o ser por um *estar-aí* é como apontar energicamente o dedo indicador, colocando facilmente o ser íntimo num lugar exteriorizado.

Mas por que ir tão depressa nas designações primordiais? Parece que o metafísico já não dá a si mesmo tempo para pensar. Em nossa opinião, para um estudo do ser mais vale seguir todos os circuitos ontológicos das diversas experiências do ser. No fundo, as experiências do ser que poderiam legitimar expressões "geométricas" estão entre as mais pobres... É preciso refletir duplamente a respeito antes de falar, em francês, do *être-là* (*estar-aí*). Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim.

E que espiral é o ser do homem [3]! Nessa espiral, quantos dinamismos que se invertem! Já não sabemos *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos. Os poetas conhecem bem esse ser da hesitação de ser. Jean Tardieu escreve:

---

3. Uma espiral? Expulse das intuições filosóficas o geométrico, e ele voltará a galope.

Para avançar eu me volto sobre mim mesmo
Ciclone pelo imóvel habitado.

JEAN TARDIEU, *Les témoins invisibles*, p. 36

Em outro poema, Tardieu escrevera (op. cit., p. 34):

Mas, no interior, mais fronteiras!

Assim, o ser espiralado, que se designa exteriormente como um centro bem revestido, nunca atingirá o seu centro. O ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão foi *enunciada* o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão.

A nosso ver, os conglomerados verbais devem ser evitados. A metafísica não tem interesse em vazar seus pensamentos em fósseis lingüísticos. Ela deve aproveitar a extrema mobilidade das línguas modernas, conservando porém a homogeneidade de uma língua materna, seguindo precisamente o hábito dos verdadeiros poetas.

Para aproveitar todas as lições da psicologia moderna, os conhecimentos adquiridos sobre o ser do homem pela psicanálise, a metafísica deve então ser resolutamente discursiva. Deve desconfiar dos privilégios de evidência que pertencem às intuições geométricas. A vista diz muitas coisas de uma só vez. O ser não se vê. Talvez se escute. O ser não se desenha. Não está *cercado* pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo ou de reencontrá-lo sólido ao aproximarmo-nos de um centro de ser. E, se o que queremos determinar é o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao "recolhermo-nos" em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; freqüentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior. Apresentaremos a seguir um texto poético em que a prisão se encontra no exterior.

Se multiplicássemos as imagens, tomando-as nos âmbitos da

luz e dos sons, do calor e do frio, prepararíamos uma ontologia mais lenta, mas sem dúvida mais segura que aquela que se baseia nas imagens geométricas.

Fizemos questão de apresentar essas observações gerais porque, do ponto de vista das expressões geométricas, a dialética do exterior e do interior apóia-se num geometrismo reforçado em que os limites constituem barreiras. É preciso estarmos livres com relação a qualquer intuição *definitiva* — e o geometrismo registra intuições definitivas — se quisermos acompanhar, como faremos em seguida, as audácias dos poetas que nos convidam às sutilezas da experiência da intimidade, às "escapadas" da imaginação.

Antes de tudo, é preciso constatar que em antropologia metafísica os dois termos, exterior e interior, colocam problemas que não são simétricos. Tornar concreto o interior e vasto o exterior são, parece, tarefas iniciais, os primeiros problemas de uma antropologia da imaginação. Entre o concreto e o vasto, a oposição não é clara. Ao menor toque, porém, a dissimetria aparece. E é sempre assim: o interior e o exterior não recebem do mesmo modo os qualificativos, esses qualificativos que são a medida da nossa adesão às coisas. Não se pode *viver* da mesma maneira os qualificativos ligados ao interior e ao exterior. Tudo, mesmo a grandeza, é valor humano; e num capítulo anterior mostramos que a miniatura sabe armazenar grandeza. Ela é *vasta* à sua maneira.

Como quer que seja, o interior e o exterior vividos pela imaginação não podem mais ser tomados em sua simples reciprocidade; por conseguinte, não mencionando mais o geométrico para expressar as primeiras expressões do ser, escolhendo pontos de partida mais concretos, mais fenomenologicamente exatos, perceberemos que a dialética do exterior e do interior se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes.

Seguindo o nosso método habitual, discutamos nossa tese baseados num exemplo de poética concreta; solicitamos a um poeta uma imagem bastante nova em seu *matiz de ser* para que nos dê uma lição de amplificação ontológica. Pela novidade da imagem e por sua amplificação, estaremos certos de repercutir acima ou à margem das certezas racionais.

III

Num poema em prosa, *L'espace aux ombres*, Henri Michaux escreve[4]: "O espaço, mas você não o pode conceber, esse horrível interior-exterior que é o verdadeiro espaço.

"Algumas (sombras), retesando-se pela última vez, fazem um esforço desesperado para 'estarem em sua única unidade'. Saem-se mal. Encontrei uma delas.

"Destruída pelo castigo, ela não era mais que um ruído, mas enorme.

"Um mundo imenso ainda a ouvia, mas ela já não existia, transformada apenas e unicamente num ruído, que ia rolar séculos ainda, mas fadada a extinguir-se *completamente*, como se nunca tivesse existido."

Retomemos toda a lição filosófica que nos dá o poeta. De que trata essa página? De uma alma que perdeu o seu "estar-aí", de uma alma que vai até o decair do *ser de sua sombra* para passar, como um ruído vão, como um rumor *insituável*, entre os "dizem que" do ser. Ela existiu? Não foi ela apenas o ruído em que se transformou? Seu castigo não é o de ser apenas o eco do ruído vão, inútil, que ela foi? Não era ela há pouco o que é agora: uma sonoridade das abóbadas do inferno? Está condenada a repetir a palavra de sua má intenção, uma palavra que, inscrita no ser, subverteu o ser [5]. Pois o ser de Henri Michaux é um ser culpado, culpado de ser. E nós estamos no inferno, e uma parte de nós está sempre no inferno, emparedados que estamos no mundo das más intenções. Por que ingênua intuição localizamos num inferno o mal que não tem limite? Essa alma, essa sombra, esse ruído de uma sombra que, diz o poeta, quer a sua unidade, ouvimo-la do exterior sem poder estar certos de que ela está no interior. Nesse "horrível interior-exterior" das palavras não formuladas, das intenções de ser inacabadas, o ser, no interior de si, digere lentamente o seu nada. Seu aniquilamento durará "séculos". O rumor do ser dos "dizem que" prolonga-se no espaço

---

4. Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, ed. Mercure de France, 1952, p. 91.

5. Diz outro poeta: "Imagine uma simples palavra, um nome, basta para abalar os tabiques de tua força" (Pierre Reverdy, *Risques et périls*, p. 23).

e no tempo. Em vão a alma retesa suas derradeiras forças; ela se tornou redemoinho do ser que se extingue. O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. Vivendo a página de Henri Michaux, absorvemos uma mistura de ser e de nada. O ponto central do "estar-aí" vacila e treme. O espaço íntimo perde toda clareza. O espaço exterior perde o seu vazio. O vazio, essa matéria da possibilidade de ser! Estamos banidos do reino da possibilidade.

Nesse drama da geometria íntima, onde devemos habitar? O conselho do filósofo, de entrar de novo em si mesmo para se situar na existência, não perde o seu valor, seu próprio significado, quando a imagem mais flexível do "estar-aí" acaba de ser vivida no pesadelo ontológico do poeta? Observemos bem que esse pesadelo não se desenvolve a grandes golpes de pavor. O medo não vem do exterior. Nem tampouco é feito de velhas lembranças. Ele não tem passado. Também não tem fisiologia. Nada em comum com a filosofia da respiração suspensa. O medo é aqui o próprio ser. Então, para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um "horrível exterior-interior".

E o pesadelo é simples porque radical. Estaríamos intelectualizando a experiência se disséssemos que o pesadelo é feito de uma súbita dúvida sobre a certeza do interior e sobre a nitidez do exterior. É todo o espaço-tempo do ser equívoco que Michaux nos dá como *a priori* do ser. Nesse espaço equívoco, o espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua.

Evidentemente, podemos evitar entrar pela porta estreita de tal poema. As filosofias da angústia querem princípios menos simplificados. Não dão atenção à atividade de uma imaginação efêmera porque incorporaram a angústia, bem antes que as imagens a ativassem no âmago do ser. Os filósofos se dão a angústia e não vêem nas imagens mais que manifestações de sua causalidade. Quase não se preocupam em viver o ser da imagem. A fenomenologia da imaginação deve assumir a tarefa de apreender o ser efêmero. Precisamente, a fenomenologia orienta-se pela pró-

pria brevidade da imagem. O que se evidencia aqui é que o aspecto metafísico nasce no próprio nível da imagem, no nível de uma imagem que perturba as noções de uma espacialidade comumente considerada capaz de reduzir as perturbações e de devolver o espírito à sua posição de indiferença diante de um espaço que não tem dramas a localizar.

Quanto a mim, acolho a imagem do poeta como uma pequena loucura experimental, como um grão de haxixe virtual, sem cuja ajuda não podemos entrar no reino da imaginação. E como acolher uma imagem exagerada, senão exagerando-a um pouco mais, personalizando o exagero? A vantagem fenomenológica não tarda a aparecer: prolongando o *exagerado*, temos, com efeito, alguma possibilidade de escapar aos hábitos da *redução*. A propósito das imagens do espaço, estamos precisamente numa região em que a redução é fácil, comum. Sempre haveremos de encontrar alguém para apagar toda complicação e para obrigar-nos a partir tão logo se fale de espaço — seja de maneira figurada ou não —, da oposição do exterior e do interior. Mas, se a redução é fácil, o exagero só é fenomenologicamente mais interessante. O problema que debatemos é muito favorável, parece-nos, para marcar a oposição entre a redução reflexiva e a imaginação pura. O rumo das interpretações da psicanálise — mais liberais que a crítica literária clássica — segue, entretanto, o diagrama da redução. Só a fenomenologia se coloca, por seu princípio, antes de qualquer redução para examinar, para experimentar o ser psicológico de uma imagem. A dialética dos dinamismos da redução e do exagero pode esclarecer a dialética da psicanálise e da fenomenologia. Naturalmente, é a fenomenologia que nos dá a positividade psíquica da imagem. Transformemos, pois, o nosso espanto em admiração. Comecemos por admirar. Veremos em seguida se será preciso, pela crítica, pela redução, organizar a nossa decepção. Para nos beneficiarmos dessa admiração ativa, dessa admiração imediata, basta seguir o impulso positivo do exagero. Leio e releio então a página de Henri Michaux, aceitando-a como uma fobia do espaço interior, como se as lonjuras hostis já fossem opressivas na pequenina célula que é um espaço íntimo. Com seu poema, Henri Michaux justapôs em nós a claustrofobia e a agorafobia. Exasperou a fronteira do interior e do exterior. Mas com isso arruinou, do ponto de vista psicológico, as

preguiçosas certezas das instituições geométricas pelas quais o psicólogo queria reger o espaço da intimidade. Mesmo como figura, com relação à intimidade, não enclausuramos coisa alguma, não encaixotamos as impressões umas dentro das outras para indicar uma profundidade das impressões que sempre *surgem*. Que bela notação de fenomenologia nesta simples frase de um poeta simbólico: "O pensamento se vivificava ao surgir corola..."[6]

Uma filosofia da imaginação deve então seguir o poeta até o extremo de suas imagens, sem nunca reduzir esse extremismo que é o próprio fenômeno do impulso poético. Rilke, numa carta a Clara Rilke, escreve[7]: "As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida." Mas será necessário ir buscar o "perigo" fora do perigo de escrever, do perigo de exprimir? O poeta não põe a língua em perigo? Não profere a palavra perigosa? À força de ser o eco dos dramas íntimos, a poesia não recebeu a pura tonalidade do dramático? Viver, viver realmente uma imagem poética é conhecer, numa de suas pequenas fibras, um devir de ser que é uma consciência da *inquietação do ser*. O ser é aqui de tal modo sensível que uma palavra o agita. Na mesma carta, Rilke diz ainda: "Essa espécie de extravio que nos é própria deve inserir-se no nosso trabalho."

Os exageros de imagens são aliás tão *naturais* que, apesar de toda a originalidade de um poeta, não é raro encontrar em um outro poeta o mesmo impulso. Imagens de Jules Supervielle podem ser aqui aproximadas da imagem que estudamos em Michaux. Supervielle também justapõe a claustrofobia e a agorafobia quando escreve[8]:

"O excesso de espaço sufoca-nos muito mais do que a sua falta."

Supervielle conhece também (op. cit., p. 21) "a vertigem exterior". Em outro lugar ele fala de uma "imensidão interior". E

6. André Fontainas, *L'ornement de la solitude*, Mercure de France, 1899, p. 22.

7. *Lettres*, ed. Stock, p. 167.

8. Jules Supervielle, *Gravitations*, p. 19.

assim os dois espaços do interior e do exterior permutam a sua vertigem.

Em outro texto de Supervielle, justamente sublinhado por Christian Sénéchal em seu belo livro sobre Supervielle, *a prisão está no exterior*. Depois de corridas sem fim no pampa sul-americano, Jules Supervielle escreve: "Por causa justamente de um excesso de andar a cavalo e de liberdade, e desse horizonte imutável, a despeito dos nossos galopes desesperados, o pampa assumia para mim o aspecto de uma prisão, maior que as outras."

IV

Se pela poesia devolvermos à atividade da linguagem seu livre campo de expressão, seremos induzidos a controlar o emprego de metáforas fossilizadas. Por exemplo, quando o aberto e o fechado fazem um jogo metafórico, devemos acentuar ou suavizar a metáfora? Repetiremos, no estilo do lógico: é preciso que uma porta seja aberta ou fechada? E encontraremos nessa sentença um instrumento de análise realmente eficaz para uma paixão humana? Em todo caso, tais ferramentas de análise devem, em cada circunstância, ser afiadas. É preciso devolver cada metáfora ao seu ser de superfície, fazê-la remontar do hábito de expressão à atualidade de expressão. É perigoso, quando nos exprimimos, "trabalhar pela raiz".

Precisamente, a fenomenologia da imaginação poética permite-nos explorar o ser do homem como o ser de *uma superfície*, da superfície que separa a região do mesmo e a região do outro. Não esqueçamos que, nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer. Dizer, se não aos outros, pelo menos a si mesmo. E sempre avançar. Nessa orientação, o universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser — os fenômenos novos, bem entendido. Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre.

Seria contrário à natureza de nossas indagações resumi-las em fórmulas radicais, definindo, por exemplo, o ser do homem como o ser de uma ambigüidade. Só sabemos trabalhar com uma

filosofia do detalhe. Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser *quer* se manifestar e *quer* se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto.

V

Então, quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A porta é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada.

Mas chegam as horas de maior sensibilidade imaginante. Nas noites de maio, quando tantas portas estão fechadas, há apenas uma entreaberta. Bastará empurrá-la suavemente! Os gonzos foram bem lubrificados. Então um destino se desenha.

E tantas portas já foram as portas da hesitação! Em *La romance du retour*, o sutil e terno poeta Jean Pellerin escreveu [9]:

A porta fareja-me, ela hesita.

Neste único verso, tanto psiquismo foi transferido para o objeto que um leitor preso à objetividade verá nele apenas um dito espirituoso. Se tal documento proviesse de alguma mitologia longínqua, seria acolhido mais facilmente. Mas por que não tomar o verso do poeta como um pequeno elemento de mitologia espontânea? Por que não sentir que na porta está encarnado um pequeno deus dos umbrais? Será preciso ir a um passado longínquo, a um passado que não é o nosso, para sacralizar o umbral? Porfírio disse bem: "O umbral é uma coisa sagrada." [10] Sem nos referir-

9. Jean Pellerin, *La romance du retour*, N.R.F., 1921, p. 18.
10. Porfírio, *L'antre des nymphes*, trad. francesa, § 27.

mos a tal sacralização pela erudição, por que não repercutiríamos a essa sacralização pela poesia, por uma poesia do nosso tempo, tingida de fantasia talvez, mas que está de acordo com os valores primordiais?

Outro poeta, sem pensar em Zeus, escreveu, descobrindo em si mesmo a majestade do umbral:

Surpreendo-me a definir o umbral
Como sendo o lugar geométrico
Das chegadas e das partidas
Na Casa do Pai.[11]

E todas as portas da simples curiosidade tentaram o ser por nada, pelo vazio, por um desconhecido que não é sequer imaginado!

Quem não tem na memória um aposento de Barba-Azul que tivesse necessidade de abrir, de entreabrir? Ou — o que é a mesma coisa para uma filosofia que professa a primazia da imaginação — que deveríamos imaginar aberta, suscetível de entreabrir-se?

Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objeto, quando uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narraríamos toda nossa vida se fizéssemos a narrativa de todas as portas que já fechamos, que abrimos, de todas as portas que gostaríamos de reabrir.

Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser? A que profundidade do ser podem descer os gestos que dão consciência da segurança ou da liberdade? Não será devido a essa "profundidade" que eles se tornam tão normalmente simbólicos? Assim, René Char toma como motivo de um de seus poemas esta frase de Alberto Magno: "Havia na Alemanha crianças gêmeas, uma das quais abria as portas tocando-as com o braço direito, enquanto a outra as fechava tocando-as com o braço esquerdo." Tal lenda, na pena de um poeta, não é naturalmente uma simples referência. Ela ajuda o poeta a sensibilizar o mundo próximo, a aguçar os símbolos da vida corrente.

11. Michel Barrault, *Dominicale*, I, p. 11.

Essa velha lenda torna-se inteiramente nova. O poeta toma-a para si. Sabe que existem dois "seres" na porta, que a porta desperta em nós direções de sonho, que é duas vezes simbólica.

E, depois, sobre quê, para quem se abrem as portas? Elas se abrem para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão? Ramón Gómez de La Serna escreveu: "As portas que se abrem para o campo parecem proporcionar uma liberdade à revelia do mundo."[12]

VI

Quando a palavra *em* aparece numa expressão, não tomamos ao pé da letra a *realidade da expressão*. Traduzimos o que acreditamos ser a linguagem figurada para uma linguagem racional. É difícil para nós, parece-nos fútil seguir, por exemplo, o poeta — apresentaremos provas disso — que diz que a casa do passado está viva em sua cabeça. Logo traduzimos: o poeta quer simplesmente dizer que uma velha lembrança está guardada *em* sua memória. O excesso da imagem que gostaria de inverter as relações entre conteúdo e continente faz-nos recuar diante do que pode passar por uma insânia de imagens. Seríamos mais indulgentes se acompanhássemos as autoscopias da febre. Seguindo o labirinto das febres que corre em nosso corpo, explorando as "casas da febre", as dores que habitam um dente cariado, saberíamos que a imaginação localiza os tormentos e que ela faz e refaz anatomias imaginárias. Mas não utilizamos nesta obra os numerosos documentos que poderíamos encontrar no trabalho dos psiquiatras. Preferimos acentuar a nossa ruptura com o causalismo, descartando toda causalidade orgânica. Nosso problema é discutir imagens da imaginação pura, da imaginação liberada, liberante, sem nenhuma relação com incitações orgânicas.

Esses documentos de poética absoluta existem. O poeta não recua diante da inversão dos encaixamentos. Sem mesmo pensar que causa escândalo para o homem racional, a despeito do sim-

12. Ramón Gómez de La Serna, *Echantillons*, ed. Cahiers Verts, Grasset, p. 167.

ples bom senso, ele vive a inversão das dimensões, a reviravolta da perspectiva do interior e do exterior.

O caráter anormal da imagem não quer dizer que ela seja fabricada artificialmente. A imaginação é a faculdade mais natural que existe. Sem dúvida, as imagens que vamos examinar não poderiam integrar-se numa psicologia do projeto, ainda que fosse um *projeto imaginário*. Todo projeto é uma contextura de imagens e pensamentos que pressupõe uma ascendência sobre a realidade. Portanto, não precisamos considerá-lo numa doutrina da imaginação pura. É mesmo inútil *continuar* uma imagem, inútil *mantê-la*. Para nós, é suficiente que ela exista.

Analisemos então, com toda a simplicidade fenomenológica, os documentos fornecidos pelos poetas.

Em seu livro *Où boivent les loups*, Tristan Tzara escreve (p. 24):

Uma lenta humildade penetra no quarto
Que habita em mim na palma do repouso.

Para nos beneficiarmos do onirismo de tal imagem, sem dúvida precisamos inicialmente colocar-nos "na palma do repouso", isto é, recolher-nos em nós mesmos, condensar-nos no ser de um repouso que é o bem que, sem dificuldade, "temos na mão". Então a grande fonte de humildade simples que está no quarto silencioso penetra em nós mesmos. A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo se fez tão tranqüilo, tão simples que nele se localiza, se centraliza toda a tranqüilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós. Já não o *vemos*. Ele já não nos *limita*, pois estamos no próprio fundo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu. E todos os quartos de outrora vêm encaixar-se neste quarto. Como tudo é simples!

Em outra página, mais enigmática ainda para o espírito racional, mas também clara para quem se torna sensível às inversões topoanalíticas das imagens, Tristan Tzara escreve:

O mercado do sol entrou no quarto
E o quarto na cabeça que zumbe.

Para aceitar a imagem, para ouvir a imagem, é necessário viver esse estranho murmúrio do sol que entra num quarto onde

se está sozinho, pois de fato o primeiro raio *bate* nas paredes. Esses ruídos serão ouvidos também — para lá do fato — por aquele que sabe que cada raio de sol transporta abelhas. Então tudo zumbe e a cabeça é uma colméia, a colméia dos ruídos do sol.

A imagem de Tzara estava, à primeira vista, sobrecarregada de surrealismo. Mas se a sobrecarregarmos mais, se aumentarmos sua carga de imagem, se efetivamente ultrapassarmos as barreiras da crítica, de *qualquer* crítica, então entraremos verdadeiramente na ação surrealista de uma imagem pura. Se o extremo da imagem se revela assim ativo, comunicável, é porque o ponto de partida era bom: o quarto ensolarado zumbe *na* cabeça do sonhador.

Um psicólogo dirá que nossa análise limita-se a relatar "associações" audaciosas, audaciosas demais. O psicanalista talvez concorde — pois tem esse hábito — em "analisar" essa audácia. Um e outro, se tomarem a imagem como "sintomática", tentarão encontrar na imagem razões e causas. O fenomenólogo considera as coisas de outro modo; mais exatamente, ele encara a imagem tal como ela é, tal como o poeta a cria; e tenta fazer dela um bem seu, alimentar-se desse fruto raro; leva a imagem à própria fronteira daquilo que ele pode imaginar. Por mais longe que esteja de ser um poeta, tenta repetir para si mesmo a criação, continuar, se possível, o exagero. Então, a associação não é mais encontrada, suportada. É procurada, desejada. É uma constituição poética, especificamente poética. É sublimação totalmente desembaraçada dos pesos orgânicos ou psíquicos dos quais desejávamos libertar-nos. Em suma, ela corresponde àquilo que em nossa introdução chamamos de sublimação pura.

Naturalmente, tal imagem não é recebida da mesma maneira todos os dias. Ela nunca é — psiquicamente falando — objetiva. Outros comentários poderiam renová-la. É preciso também, para bem recebê-la, que estejamos nas horas felizes da superimaginação.

Uma vez tocados pela graça da superimaginação, experimentamo-la diante das imagens mais simples pelas quais o mundo exterior vem dar ao côncavo de nosso ser espaços virtuais bem coloridos. Tal é a imagem pela qual Pierre-Jean Jouve *constitui* o seu ser secreto. Ele o coloca na cela íntima:

A cela de mim mesmo enche de espanto
A muralha caiada do meu segredo.

Les noces, p. 50

O quarto em que o poeta conduz tal sonho provavelmente não é "caiado". Mas esse quarto, o quarto onde se escreve, é tão tranqüilo, merece tão bem seu nome de quarto "solitário"! Habitamos nele pela graça da imagem, como se habita uma imagem que está "na imaginação". O poeta de *Les noces* habita aqui a *imagem celular*. Essa imagem não transpõe uma realidade. Seria ridículo perguntar ao sonhador quais são as suas dimensões. Ela é refratária à intuição geométrica, mas enquadra bem o ser secreto. Nela, o ser secreto sente-se guardado pela brancura do leite de cal mais do que por fortes muralhas. A cela do segredo é branca. Um único valor basta para coordenar muitos sonhos. E é sempre assim, a imagem poética está sob o domínio de uma qualidade majorada. A brancura das paredes, por si só, protege a cela do sonhador. Ela é mais forte que toda geometria e vem integrar-se na cela da intimidade.

Tais imagens são instáveis. Quando abandonamos a expressão tal como ela é, tal como o escritor no-la oferece com total espontaneidade, corremos o risco de recair no seu sentido rasteiro e de entediarmo-nos numa leitura que não sabe condensar a intimidade da imagem. Como é preciso debruçar-se sobre si mesmo para ler, por exemplo, esta página de Blanchot na tonalidade de ser em que ela foi escrita: "Desse quarto, mergulhado na noite mais imensa, eu conhecia tudo, havia penetrado nele, trazia-o em mim, fazia-o viver uma vida que não é a vida, mas que é mais forte que ela e que nenhuma força do mundo poderia vencer." [13]

Sentimos nessas repetições, ou, mais exatamente, nesses reforços repetidos de uma imagem que se penetrou — e não de um quarto onde se penetrou —, de um quarto que o escritor traz dentro de si, que ele faz viver com uma vida que não está na vida; sim, sentimos que o escritor não ouve simplesmente dizer que essa é a sua morada *familiar*? A memória *superlotaria* essa imagem. Ela a mobiliaria com *lembranças compósitas* vindas de di-

13. Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, p. 124.

versas épocas. Tudo aqui é mais simples, mais radicalmente simples. O quarto de Blanchot é uma morada do espaço íntimo, é o seu quarto interior. Participamos da imagem do escritor graças àquilo que convém chamar de uma *imagem geral*, uma imagem que a participação nos impede de confundir com uma *idéia geral*. Imediatamente singularizamos essa imagem geral. Nós a habitamos, penetramos nela como Blanchot penetra na sua. A palavra não basta, a idéia não basta, é preciso que o escritor nos ajude a inverter o espaço, a afastar-nos daquilo que gostaríamos de *descrever* para melhor viver a hierarquia do nosso repouso.

Não raro, é pela própria concentração no espaço íntimo mais reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força. Sentiremos essa elasticidade ao meditar esta página de Rilke (*Les cahiers...*, trad. francesa, p. 106): "E aqui não há quase espaço; e tu quase te acalmas com o pensamento de que é impossível que alguma coisa de muito grande possa caber nessa estreiteza." Há um consolo em nos sabermos na tranqüilidade de um espaço estreito. Rilke constrói intimamente — no espaço do interior — essa estreiteza em que tudo está na medida do ser íntimo. Então, uma frase adiante, o texto vive a dialética: "Mas lá fora, lá fora tudo é desmedido. E no momento em que o nível de fora sobe, também em ti ele se eleva, não nos vasos que estão parcialmente em teu poder, ou na fleuma de teus órgãos mais impassíveis: mas ele cresce nos vasos capilares, aspirado para o alto até às últimas ramificações de tua existência infinitamente ramificada. É aí que ele sobe, é aí que ele transborda de ti, mais alto que a respiração; e, como último recurso, tu te refugias como que no ápice do teu hálito. Ah, e onde depois, onde depois? Teu coração te expulsa para fora de ti mesmo, teu coração te persegue, e já estás quase fora de ti, e já não podes mais. Como um escaravelho no qual se pisou, vazas para fora de ti mesmo e teu resto de dureza ou de elasticidade já não tem sentido.

"Ó noite sem objetos! Ó janela surda para o exterior, ó portas fechadas com cuidado; práticas vindas de tempos antigos, transmitidas, verificadas, nunca inteiramente compreendidas! Ó silêncio no vão da escada, silêncio nos quartos vizinhos, silêncio lá em cima, no teto! Ó mãe, ó tu que és única, que te colocaste diante de todo esse silêncio, no meu tempo de criança."

Reproduzimos essa longa página sem interrompê-la porque ela tem precisamente uma continuidade dinâmica. O interior e o exterior não são abandonados à sua oposição geométrica. De que vertedouro de um interior ramificado escoa a substância de ser? O exterior chama? O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória? O vão da escada, em que silêncio ele ressoa? Nesse silêncio sentem-se passos abafados: a mãe volta para proteger o filho, como outrora. Ela devolve a todos os ruídos confusos e irreais o seu sentido concreto e familiar. A noite sem limite deixa de ser um espaço vazio. A página de Rilke, acometida de tantos pavores, encontra a sua paz. Mas como é longo o circuito! Para vivê-lo na realidade das imagens, parece necessário ser incessantemente contemporâneo de uma osmose entre o espaço íntimo e o espaço indeterminado.

Apresentamos textos tão variados quanto possível, para mostrarmos que existem jogos de valores que fazem passar para um segundo plano tudo o que decorre das simples determinações do espaço. A oposição entre o exterior e o interior já não é medida por sua evidência geométrica.

Para encerrar este capítulo, consideraremos um texto em que Balzac define uma vontade de oposição diante do espaço enfrentado. O texto é ainda mais interessante porque Balzac decidiu retificá-lo.

Numa primeira versão de *Luis Lambert*, lemos: "Quando ele empregava assim todas as suas forças, perdia de certa forma a consciência de sua vida física, e só existia pelo jogo todo-poderoso de seus órgãos internos do qual ele estava constantemente consciente e fazia, segundo sua admirável expressão, *recuar o espaço diante dele*." [14]

Na versão definitiva, lemos apenas: "Ele deixava, segundo sua expressão, o espaço atrás de si."

Que diferença entre os dois movimentos de expressão! Que declínio de poder do ser diante do espaço, na passagem da primeira forma para a segunda! Como Balzac pôde fazer tal correção? Voltou, em suma, ao "espaço indiferente". Numa meditação

14. Ed. Jean Pommier, *Corti*, p. 19.

sobre o ser é muito comum colocar o espaço entre parênteses, ou seja, deixar o espaço "atrás de si". Como indício da tonalização do ser perdido, notamos que "a admiração" foi suprimida. A segunda maneira de exprimir-se já não é, como confessa o escritor, *admirável*. Pois era efetivamente admirável esse poder que faz *recuar o espaço*, que põe o espaço para fora, que expulsa todo o espaço para que o ser que medita seja livre no seu pensamento.

CAPÍTULO X

A FENOMENOLOGIA DO REDONDO

I

Quando os metafísicos falam pouco, podem atingir a verdade imediata, uma verdade que seria desgastada pelas provas. Pode-se então comparar os metafísicos com os poetas, associá-los aos poetas que nos desvendam, num único verso, uma verdade do homem íntimo. Assim, do enorme livro de Jaspers, *Von der Wahrheit*, extraio este julgamento lacônico: "Jedes Dasein scheint in sich rund." (p. 50) "Todo ser parece em si redondo." Como sustentáculo dessa verdade sem prova de um metafísico, vamos acrescentar alguns textos que seguem diferentes orientações do pensamento metafísico.

Assim, sem comentário, Van Gogh escreveu: "Provavelmente, a vida é *redonda*."

E Joë Bousquet, sem ter conhecimento da frase de Van Gogh, escreve: "Disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda."[1]

Finalmente, gostaria de saber onde foi que La Fontaine disse: "Uma noz me faz redondinha."

Com esses quatro textos de origens tão diferentes (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, La Fontaine), parece que o problema fenomenológico está claramente colocado. Deveremos resolvê-lo enriquecendo-o com outros exemplos, reunindo outros dados, tendo cuidado de reservar para esses "dados" seu caráter de dados

---

1. Joë Bousquet, *Le meneur de lune*, p. 174.

íntimos, independentes dos conhecimentos do mundo exterior. Tais dados só podem receber *ilustrações* do mundo exterior. É preciso mesmo tomar cuidado para que as cores demasiado vivas da ilustração não façam com que o ser da imagem perca a sua luz primordial. O simples psicólogo, neste caso, nada tem a fazer senão se abster, pois é preciso inverter a perspectiva da pesquisa psicológica. Não é a percepção que pode justificar tais imagens. Tampouco podemos encará-las como metáforas, como quando se diz que um homem franco e simples é "redondo". Essa redondeza do ser, ou essa redondeza de ser que Jaspers menciona, só pode aparecer em sua verdade direta na meditação mais puramente fenomenológica.

Também não podemos transportar tais imagens para qualquer tipo de consciência. Haverá, sem dúvida, os que desejarão "compreender", quando o que se precisa inicialmente é tomar a imagem no seu ponto de partida. Haverá, sobretudo, os que declararão, com ostentação, que não compreendem; a vida, objetarão eles, certamente não é esférica. Ficarão espantados com o fato de que esse ser que queremos caracterizar em sua verdade íntima seja entregue tão ingenuamente ao geômetra, a esse pensador do exterior. De todos os lados, as objeções se acumulam para sustar imediatamente o debate.

E, no entanto, as expressões que acabamos de assinalar estão aí. Estão aí numa posição de relevo sobre a linguagem comum, envolvendo um significado próprio. Não vêm de uma intemperança de linguagem, nem tampouco de uma inabilidade de linguagem. Não nasceram de uma vontade de espantar. Por mais extraordinárias que sejam, trazem a marca de uma primitividade. Nascem de chofre e já estão concluídas. É por isso, a meu ver, que essas expressões são maravilhas da fenomenologia. Obrigam-nos, para julgá-las, para amá-las, para fazê-las nossas, a assumir a atitude fenomenológica.

Essas imagens apagam o mundo e não têm passado. Não procedem de qualquer experiência anterior. Estamos certos de que são metapsicológicas. Dão-nos uma lição de solidão. É preciso, por um instante, tomá-las apenas para nós. Se as tomarmos em sua instantaneidade, perceberemos que só pensamos nisso, que estamos por inteiro no ser dessa expressão. Se nos submetermos à força hipnótica de tais expressões, vemos que cabemos

por inteiro na redondeza do ser, que vivemos na redondeza da vida como a noz que se arredonda em sua casca. O filósofo, o pintor, o poeta e o fabulista deram-nos um documento de fenomenologia pura. Cabe-nos agora utilizá-lo para captarmos a agregação do ser em seu centro; cabe-nos também sensibilizar o documento multiplicando as suas variações.

II

Antes de acrescentarmos exemplos suplementares, acreditamos que convém eliminar um termo da fórmula de Jaspers para torná-la mais pura fenomenologicamente. Diríamos então: "Das Dasein ist rund", o ser é redondo. Pois acrescentar que ele *parece* redondo é conservar uma dicotomia entre o ser e a aparência, quando na verdade o que se quer dizer é todo o ser em sua redondeza. Com efeito, não se trata de contemplar, mas de viver o ser em sua imediatez. A contemplação se desdobraria em ser contemplante e ser contemplado. No âmbito restrito em que a trabalhamos, a fenomenologia deve suprimir todo intermediário, toda função superposta. Para ter a pureza fenomenológica máxima é preciso suprimir da fórmula jaspersiana tudo o que mascararia seu valor ontológico, tudo o que complicaria seu significado radical. E essa é a condição para que a fórmula "o ser é redondo" se torne para nós um instrumento que nos permitirá reconhecer a primitividade de certas imagens do ser. Mais uma vez, as imagens da *redondeza plena* ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois, vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo.

Será oportuno evocar aqui a filosofia pré-socrática, referirmo-nos ao ser parmenidiano, à "esfera" de Parmênides? De um modo mais geral, a cultura filosófica pode ser uma propedêutica à fenomenologia? Não nos parece. A filosofia coloca-nos diante de idéias muito intensamente coordenadas para que, de detalhe em detalhe, coloquemo-nos e voltemos a colocar-nos em situação de ponto de partida, como deve fazer o fenomenólogo. Se é possível uma fenomenologia do encadeamento das idéias, temos de

reconhecer que ela não poderia ser uma fenomenologia elementar. É o benefício da elementaridade que encontramos numa fenomenologia da imaginação. Uma imagem trabalhada perde suas virtudes iniciais. Assim a "esfera" de Parmênides teve um destino demasiado grande para que sua imagem permaneça na primitividade e seja assim o instrumento adequado para a nossa pesquisa sobre a primitividade das imagens do ser. Como resistiríamos a enriquecer a imagem do ser parmenidiano pelas perfeições do ser geométrico da esfera?

Mas por que falamos em enriquecer uma imagem, enquanto a cristalizamos na perfeição geométrica? Poderíamos dar exemplos em que o valor de perfeição atribuído à esfera é puramente verbal. Vejamos um que nos deve servir de contra-exemplo, em que se manifesta um desconhecimento de todos os valores de imagens. Um personagem de Alfred de Vigny, um jovem conselheiro, se instrui lendo as *Méditations* de Descartes [2]: "Às vezes", diz Vigny, "ele apanhava uma esfera colocada perto dele e, girando-a demoradamente sob os dedos, abismava-se nos mais profundos devaneios da ciência." Gostaríamos de saber quais eram esses devaneios. O escritor não diz. Será que pensa que a leitura das *Méditations* é ajudada pelo simples fato de o leitor girar demoradamente uma esfera sob os dedos? Os pensamentos científicos desenvolvem-se num outro horizonte e a filosofia de Descartes não pode ser aprendida sobre um objeto, ainda que seja a esfera. Sob a pena de Alfred de Vigny, a palavra *profundo*, como sucede tantas vezes, é uma negação da profundidade.

Aliás, quem não percebe que ao falar de volumes o geômetra trata apenas das superfícies que os limitam? A esfera do geômetra é a esfera vazia, essencialmente vazia. Não pode ser um bom símbolo para os nossos estudos fenomenológicos da redondeza plena.

III

Essas observações preliminares estão, sem dúvida, carregadas de filosofia implícita. Tínhamos, entretanto, de indicá-las breve-

2. Alfred de Vigny, *Cinq-mars*, cap. XVI.

mente, porque nos foram úteis pessoalmente e porque um fenomenólogo deve dizer tudo. Elas ajudaram-nos a nos "desfilosofarmos", a afastarmos todas as seduções da cultura, a colocarmo-nos à margem das convicções adquiridas num longo exame filosófico do pensamento científico. A filosofia amadurece-nos com muita rapidez e nos cristaliza num estado de maturidade. Como, então, sem se "desfilosofar", esperar viver os abalos que o ser recebe das imagens novas, das imagens que são sempre fenômenos da juventude do ser? Quando se está na idade de imaginar, não se sabe dizer como e por que se imagina. Quando se pode dizer como se imagina, já não se imagina. Seria preciso, então, desamadurecer.

Mas, já que estamos tomados — por acidente — por um acesso de neologismo, digamos ainda, à guisa de preâmbulo ao exame fenomenológico das imagens da redondeza plena, que sentimos, aqui como em muitas outras ocasiões, a necessidade de nos "despsicanalisar".

Com efeito, cinco ou dez anos atrás, num exame psicológico das imagens da redondeza e sobretudo das imagens da redondeza plena, nós nos teríamos alongado em explicações psicanalíticas e reunido facilmente um enorme dossiê, pois tudo o que é redondo convida à carícia. Tais explicações psicanalíticas têm por certo um grande campo de validade. Mas será que dizem tudo, e principalmente será que podem colocar-se no eixo das determinações ontológicas? Quando nos diz que o ser é redondo, o metafísico desloca de um só golpe todas as determinações psicológicas. Desembaraça-nos de um passado de sonhos e pensamentos. Chama-nos a uma atualidade do ser. A essa atualidade encerrada no próprio ser de uma expressão, o psicanalista não pode prender-se. Julga tal expressão humanamente insignificante, justamente devido à sua extrema raridade. Mas é essa raridade que desperta a atenção do fenomenólogo e que o convida a olhar com um olhar novo na perspectiva do ser assinalada pelos metafísicos e poetas.

IV

Vamos dar um exemplo de uma imagem fora de qualquer significado realista, psicológico ou psicanalítico.

Michelet, sem preparação, precisamente no absoluto da imagem, diz que "o pássaro (é) quase totalmente esférico". Tiremos esse "quase" que modera inutilmente a afirmação, que é uma concessão a uma visão que julgasse pela forma, e teremos então uma participação evidente do princípio jaspersiano do "ser redondo". O pássaro, para Michelet, é uma redondeza plena, é a vida redonda. O comentário de Michelet dá ao pássaro, em poucas linhas, o seu significado de *modelo de ser* [3]. "O pássaro, quase totalmente esférico, é por certo o ápice, sublime e divino, da concentração viva. Não se pode ver, nem mesmo imaginar, um grau mais elevado de unidade. Excesso de concentração que faz a grande força pessoal do pássaro, mas que implica sua extrema individualidade, seu isolamento, sua fraqueza social."

Essas linhas também aparecem no texto do livro num isolamento total. Sente-se que o próprio escritor obedeceu à imagem da "concentração" e que abordou um plano de meditação onde ele conhece "focos" de vida. Evidentemente, ele está acima de qualquer propósito de descrição. Também aqui o geômetra poderia espantar-se, tanto mais que o pássaro é meditado em seu vôo, no ar, e que conseqüentemente as figuras de flechas poderiam vir trabalhar de acordo com a imaginação dinâmica. Mas Michelet captou o ser do pássaro em sua situação cósmica, como uma centralização da vida guardada por todos os lados, encerrada numa bola viva, portanto no máximo de sua *unidade*. Todas as outras imagens, quer procedam das formas, das cores ou dos movimentos, são acometidas de relativismo diante do que podemos chamar de pássaro absoluto, o ser da vida redonda.

A imagem de ser — pois é uma imagem de ser — que acaba de surgir na página de Michelet é extraordinária. E por isso mesmo será considerada insignificante. O crítico literário não lhe deu mais importância que o psicanalista. E no entanto ela foi escrita e existe num grande livro. Adquiriria um interesse e um sentido se pudéssemos instituir uma filosofia da imaginação cósmica que procurasse os centros da cosmicidade.

Apreendida em seu centro, em sua brevidade, como é completa a simples designação dessa redondeza! Os poetas que a

3. Jules Michelet, *L'oiseau*, p. 291.

evocam, sem se conhecerem, se respondem. Assim, Rilke, que decerto não pensou na página de Michelet, escreve[4]:

... Esse grito redondo de pássaro
Repousa no instante que o engendra
Grande como um céu sobre a floresta fanada
Tudo vem docilmente se ordenar nesse grito
Toda a paisagem parece repousar aí.

Para quem se abre à cosmicidade das imagens, fica evidente que a imagem essencialmente central do pássaro é no poema de Rilke a mesma imagem que se vê na página de Michelet. Só que é expressa num outro registro. O gorjeio redondo do ser redondo arredonda o céu em cúpula. E, na paisagem arredondada, tudo parece repousar. O ser redondo propaga a sua redondeza, propaga a paz de toda redondeza.

E, para um sonhador de palavras, que paz na palavra redondo! Como ela arredonda serenamente a boca, os lábios, o ser do alento! Pois isso também deve ser dito por um filósofo que acredita na substância poética da palavra. E que alegria professoral, que alegria sonora começar a aula de metafísica, rompendo com todos os *estar-aí*, dizendo: "Das Dasein ist rund!" O ser é redondo. E depois esperar que o ressoar do trovão dogmático se acalme sobre os discípulos extasiados.

Mas voltemos a redondezas mais modestas, menos intangíveis.

V

Às vezes, com efeito, há uma forma que guia e encerra os primeiros sonhos. Para um pintor, a árvore se compõe em sua redondeza. Mas o poeta retoma o sonho de um ponto mais alto. Sabe que o que se isola se arredonda, assume a figura do ser que se concentra em si. Dessa forma vive e se destaca a nogueira nos *Poemas franceses*, de Rilke. Também ali, em torno da árvore solitária, meio de um mundo, a cúpula do céu vai se arredondar segundo a regra da poesia cósmica. Na página 169 lemos:

4. Rilke, *Poésie*, trad. francesa Betz, sob o título *Inquiétude*, p. 95.

Árvore, sempre no meio
De tudo o que a cerca
Árvore que saboreia
Toda abóbada dos céus.

Logicamente, o poeta tem sob os olhos apenas uma árvore da planície; não está pensando em um igdrasil lendário que fosse por si só todo o cosmos a unir a terra e o céu. Mas a imaginação do ser redondo segue sua lei: já que a nogueira é, como diz o poeta, "altivamente arredondada", pode saborear "toda a abóbada dos céus". O mundo é redondo ao redor do ser redondo.

E de verso em verso, o poema cresce, aumenta o seu ser. A árvore é viva, pensante, alça-se em direção a Deus.

Deus vai aparecer-lhe.
Ora, para que ela esteja segura,
Ele desenvolve em redondo o seu ser
E lhe estende braços maduros.
Árvore que talvez
Pense no interior.
Árvore que se domina
Dando-se lentamente
A forma que elimina
Os acasos do vento!

Encontrarei algum dia melhor documento de uma fenomenologia do ser que ao mesmo tempo se estabelece e se desenvolve em sua redondeza? A árvore de Rilke propaga, em orbes de verdura, uma redondeza conquistada sobre os acidentes da forma e sobre os acontecimentos caprichosos da mobilidade. Aqui o devir tem mil formas, mil folhas, mas o ser não sofre a menor dispersão: se eu pudesse reunir numa vasta coleção todas as imagens do ser, todas as imagens múltiplas, cambiantes, que, apesar disso, ilustram a permanência do ser, a árvore rilkeniana haveria de abrir um grande capítulo no meu álbum de metafísica concreta.